GIUSEPPE COSTETTI

IL TEATRO ITALIANO NEL 1800

(INDAGINI E RICORDI)

CON ELENCO DI AUTORI E LORO OPERE

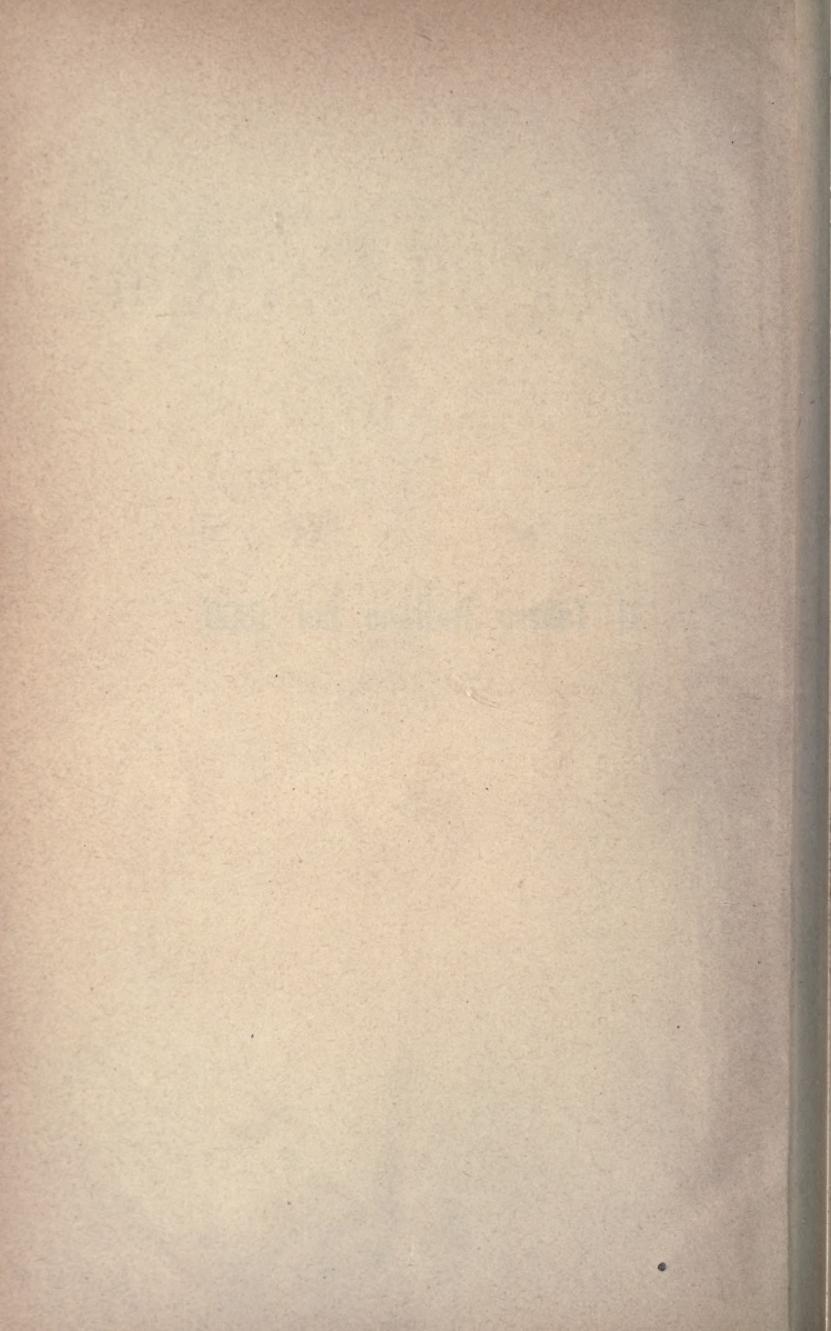
CON PREFAZIONE

DEL

Prof. RAFFAELLO GIOVAGNOLI

ROCCA S. CASCIANO
LICINIO CAPPELLI, EDITORE

TORINO, Fratelli Bocca.
MILANO E PROVINCIA, Fratelli Bocca.
FIRENZE E TOSCANA, Libreria Bocca di F. Lumachi.
GENOVA, A. Donath — NAPOLI, Libreria Detken e Rocholl.
BOLOGNA, Libreria Treves di Luigi Beltrami - Libreria Zanichelli.
BUENOS-AYRES, Cantiello e C.

Il Teatro Italiano nel 1800

GIUSEPPE COSTETTI

IL TEATRO ITALIANO NEL 1800

(INDAGINI E RICORDI)

CON ELENCO DI AUTORI E LORO OPERE

CON PREFAZIONE

DEL

Prof. RAFFAELLO GIOVAGNOLI

ROCCA S. CASCIANO
LICINIO CAPPELLI, EDITORE

TORINO, Fratelli Bocca.
MILANO E PROVINCIA, Fratelli Bocca.
FIRENZE E TOSCANA, Libreria Bocca di F. Lumachi.
GENOVA, A. Donath — NAPOLI, Libreria Detken e Rocholl.
BOLOGNA, Libreria Treves di Luigi Beltrami - Libreria Zanichelli.
BUENOS-AYRES, Cantiello e C.

GUIDO BACCELLI

MINISTRO

ALLOGAVAMI QUEST' OPERA

A LUI

ORA NON MINISTRO

LA INTITOLO

PREFAZIONE

Una prefazione mia a un volume dettato da Giuseppe Costetti sulla storia e sulle vicende del Teatro drammatico italiano nel secolo decimonono *mi sembrava, da prima, cosa superflua. Quale persona in Italia, anche mezzanamente côlta, non conosce l' arguto e brioso scrittore bolognese, narratore squisito di graziose novelle, animatore poderoso di drammatiche persone, vigoroso, spiritoso, applaudito commediografo? Dire qualche cosa intorno a lui e intorno a questo volume ai lettori di esso mi pareva che equivalesse a portare i soliti vasi alla solita Samo, le consuete legna al consueto bosco e i famosi boccali alla non meno famosa Montelupo.*

Ma, dopo che ebbi letto le bozze di questo libro, inviatemi dall' Editore, mi convinsi della opportunitá di scrivere queste poche righe di prefazione per rimediare, alla meglio, alle omissioni che la modestia — soverchia e quasi direi colpevole in uno storico del teatro italiano del decorso secolo — aveva fatto commettere al Costetti intorno alla propria opera di poeta drammatico.

Non mi parve nè ragionevole, nè giusto che in un libro in cui, con tanta sagacia, con tanto discernimento, con tanto buon gusto, si parla della produzione drammatica del Giraud e del Nola, del Rou e del Giacometti, del Gherardi e del Süner, del Torelli e del Ferrari, si accennasse talora soltanto, e soltanto di sfuggita, alle manifestazioni dell' ingegno comico di un autore, come il Costetti, il quale tenne, per quasi quarant'anni, posto alto e degnissimo fra gli scrittori che intesero a creare un teatro paesano nel secolo, in cui schiere nobilissime di patriotti, di cospiratori, di soldati, con la cooperazione di un gran Re, di un grande uomo di stato, di un grande apostolo e di un grande capitano si consacrarono a ridare agli italiani la coscienza di loro stessi e la loro esistenza nazionale.

Giuseppe Costetti, nato a Bologna nel 1835, compiti gli studii classici, si laureò in quelli di giurisprudenza nella patria Università, intanto che la irresistibile passione che aveva sempre nutrita per il teatro drammatico, lo spingeva alle prime prove nel difficile arringo. E credo fermamente che egli scrivesse un primo lavoro : Nerone *in collaborazione col concittadino, amico e compagno suo di studii Luigi Gualtieri nel 1856 ; a cui credo che seguissero* Cocle *o* l' Astrologo dei Bentivoglio, Un Blasone venduto, Leonardo da Vinci *e* Un tozzo di pane *lavori nei quali si venivano manifestando, fra il plauso del pubblico, le felici attitudini di cui natura aveva fornito il giovine autore, intuizione di*

caratteri, snellezza di condotta e dialogo spigliato, spiritoso, vivacissimo.

Nel 1859 il Costetti otteneva un clamoroso successo con una sua commedia La fossa dei Leoni, *replicata dieci sere di seguito a Bologna e che fu subito rappresentata e applaudita nei principali teatri d' Italia.*

E, mentre entrava come Segretario di 2ª classe nel Ministero dell' Istruzione pubblica, egli continuava a scrivere per il teatro, al quale dava successivamente Gli Intolleranti, *le* Mummie, *il* Conte di San Giusto, Il Decennio immortale, *nel 1864* Il Figlio di Famiglia, *una assai bella e briosa commedia che, oltre ai plausi del pubblico, ottenne anche il premio al concorso governativo di quell' anno.*

A quei lavori tennero dietro la Lesina *e il* Dovere, *un forte dramma di alti e nobili intenti, rappresentato sempre col più grande successo dalle primarie Compagnie e ammirevole per la vigorìa con cui vi sono scolpiti i caratteri e con cui vi sono svolte le passioni.*

A Firenze, in collaborazione con Valentino Camera, scrisse, nel 1870, L' Ospitalità di Fiorenza *e poco dopo conseguì un altro grande successo e di nuovo il premio al concorso governativo con la sua commedia* I dissoluti gelosi, *nella quale analizzò efficacemente questa lotta di opposte passioni nelle anime dei due protagonisti.*

E si può dire che non passasse anno nel quale il Costetti — occupato pure nell' adempimento dei

suoi gravi doveri di Capo-Sezione e, poi, di Capo-Divisione al Ministero dell' Istruzione, — non desse al pubblico una produzione della sua ricca vena drammatica e comica. Così apparvero successivamente, accompagnate, quasi tutte dal pubblico favore, Nubi di estate, Un dramma alla finestra, Plebe dorata, L' Uncinetto, Sposi in chiesa, Le Compensazioni, Le lacrime false, Libertas, *un dramma accolto festosamente nei principali teatri d' Italia, rappresentato dal compianto e grande artista Cesare Rossi e premiato nel 1883 al concorso della città di Torino e l' altro dramma* Solita storia, *che, dopo ottenuto un largo successo in Italia, tradotto in tedesco, fu vittoriosamente rappresentato al* Burgtheater *di Vienna dal grande artista Sonnenthal nel 1889 ; e poscia la* Figlia del Direttor Generale, Essere *e* Parere *e* Le Due Rome, *la quale ultima commedia rappresentando, in opposizione fra loro, la Roma liberale e la papalina, suscitò una vera battaglia fra il pubblico affollato nel Teatro Valle.*

È degno di nota il fatto che in tutta la ricca produzione drammatica del Costetti, credo trentasette fra drammi e commedie, mai l' autore abbia perduto di vista gli intendimenti morali ed educativi del moderno scrittore civile. Ed è notevole ancora più che egli ciò abbia fatto, senza ricorrere o quasi mai, o in assai scarsa misura, alle prediche e alle declamazioni, senza che a lui sia venuta meno quasi mai la festività e spigliatezza del dialo-

go, o la naturalezza nella dipintura dei caratteri, o la felice presentazione di molte di quelle macchiette comiche, che rallegrano la scena e dilettano lo spettatore. Onde egli dopo il Giraud ed il Ferrari, a lato al Nota, al Bon, al Giacometti, al Gherardi Del Testa, al Torelli, può e deve meritatamente figurare fra i più chiari ed efficaci campioni della produzione nazionale del secolo decimonono.

E del teatro drammatico italiano deve onestamente essere riconosciuto benemerito non solo come gagliardo e lodato autore, ma anche perchè, al Ministero dell' Istruzione, ove, ultimamente, egli aveva raggiunto il massimo grado di Direttore Generale, sempre propugnò e sostenne, presso i varii Ministri, gli interessi e l' onore dell' arte nazionale e promosse proprio lui, lui solo, quei pochi incoraggiamenti e premii e quel po' di bene che dal Ministero fu fatto in pro dell' arte drammatica.

Dalla quale egli non si può staccare; cosicchè, collocato a riposo per compiuto quarantennio di servizio e ritiratosi, per ragioni di famiglia, nella gentilissima Firenze, di là manda fuori questo volume, inteso a ricordare le vicende del teatro italiano nel secolo decimonono; e colà nella città

> *« .... beata.... per le felici*
> *» Aure pregne di vita e pei lavacri*
> *» Che dai suoi gioghi a lei versa Appennino. »*

egli prepara alle nostre scene drammatiche qualche

altro lavoro, che darà nuova testimonianza della perenne giovinezza del suo spirito e della sua non esaurita e feconda vitalità di poeta comico.

Roma, Aprile 1901.

RAFFAELLO GIOVAGNOLI.

PROEMIO

Spariti dal romano proscenio, col cader dell' impero, i grandi triumviri della tragedia greca insieme col teatro di Plauto e di Terenzio (questo, meno originale del Plautino, e, più che altro, elegante riproduzione del greco) nessun bagliore di scena accennò a romper la notte della barbarie. Solamente dalla prima Crociata (1099) alla seconda (1280) Misteri e Miracoli si rappresentavano dai pellegrini reduci da Terra Santa. Erano quadri le cui *Personae* raffiguravano la Passione di Cristo od altri fatti religiosi; dialoghi, improvvisati al cospetto delle moltitudini. Le rappresentazioni seguivano in anfiteatri di legno, eretti per l' occasione; e duravano più giorni, in tempo dei mercati. Per ben quattro secoli, dal 1100 al 1500, quelle rappresentazioni non ebbero regolarità di forma: e, appena verso il 1500, il Dati faceva rappresentare in Roma, dicesi al Colosseo, *La Passione di Cristo,* che, per quel tempo poteva dirsi foggiata alle ragioni dell' arte. Seguì

in Firenze l' *Abramo* e *Isacco* di Feo Belcari (1554) e poscia *Il Barlaam* e *Josafat* del Pulci, i Santi *Giovanni* e *Paolo* di Lorenzo de' Medici, e *La Conversione della Maddalena* dell' Alamanni. Nei tempi, successivamente a noi meno remoti, il Mussato con la tragedia *Eccellinus*, il Petrarca con la commedia *Filologia*, il Vergezio con una commedia *Paolo* (?), il Boiardo con un *Timone;* il Correggio, uomo d' arme, con due favole boschereccie *Cefalo*, e gli *Amori* di *Psiche*, il Poliziano coll' *Orfeo*, e finalmente il Macchiavelli con una vera e propria commedia, *La Mandragora*, della quale, ai dì nostri, rivissero, in sulla scena, la maestrevole arguzia, e la salace dipintura dei tempi.

Rispettando l' ordine cronologico, aggiungeremo, di sfuggita, il Bibbiena con la *Calandra*, l' Ariosto coi *Suppositi* ed altre, il Rucellai con la *Rosmunda*, il Trissino con la *Sofonisba*, il Caro con gli *Straccioni;* il Calmo con la *Saltuzza;* il Biolco (Ruzzante) con la *Fiorina;* il Cecchi col *Medico;* il Guarini col *Pastor Fido;* il Salviati col *Granchio;* il Tasso coll' *Aminta* e col *Torrismondo*, il Rinuccini, primo a scrivere drammi per musica, con *Dafne* ed *Euridice*, il Martelli autore del verso di quattordici sillabe, coll' *Alceste;* il Manfredi con *Semiramide*, il Gelli con *La Sporta*, lo Speroni con la *Canace*, il Dolce con *Marianna*, e finalmente quello Scipione Maffei, il quale con la *Merope*, levò sì alto ro-

more per dignità d' eloquio e correttezza d'ordito, da essere chiamato il primo e vero autor tragico dell' Italia; la *Merope*, che Voltaire imitò, e Alfieri tenne a sè dinnanzi nello scrivere la bellissima sua, ancor di questi giorni si è potuta rappresentare sui nostri teatri senza troppo disinganno delle udienze moderne.

A questi, più o meno pregevoli tentativi di componimento scritto, avea già preceduto la commedia improvvisa, nata, si può dire, sui trivii. Gli stessi attori, già esercitati nelle rappresentazioni dei Misteri e dei Miracoli, incominciarono a improvvisare, dapprima a due personaggi, dialoghi d' indole scherzosa e satirica: i due, cresciuti in numero, fecero scene e atteggiarono quadri descriventi un fatto qualunque, scene e quadri che poi divennero atti e commedie. E che, di recitazione improvvisa, fosse la gloria del Barbasio che il Petrarca chiama Roscio novello, non è a dubitare se si pensi al poco che sin allora s' era scritto; e di quel poco alle difficoltà della diffusione, per via di emanuensi.

La commedia improvvisa, che poi si chiamò commedia dell' arte, sarà una gloria del teatro Italiano dal 1400 a quasi due terzi del decimottavo secolo e i Comici *Gelosi*, *Fedeli*, *Uniti* e *Affezionati*, chiamati dalle Corti più splendide d' Italia e fuori, vi dettero prova del valore italiano. Il nome di una donna, eccelsa nell' arte e nella virtù, Isabella Andreini, precorrerà di più

secoli, in Parigi, i trionfi delle viventi Adelaide Ristori ed Eleonora Duse.

Nelle manifestazioni dell' arte e più specialmente in quella dell' arte drammatica, si osserva un fenomeno quasi costante; il rimutarsene, cioè, a determinati periodi, del gusto, dell' indirizzo, e persino dei meccanismi tecnici, così di composizione come di interpretazione.

Il fenomeno, naturale e legittimo, in quanto il teatro rispecchia o rispecchiar deve la marea della vita sociale, e risentire l' aura volubile della moda, che ne increspa la superficie, segna quasi sempre un alternarsi di periodi di decadimento o di progresso; i primi sembrando preparare i secondi, quasi soste a prendere la rincorsa. Anzi, chi più crede all' avanzamento continuo della civiltà, più registra quelle soste come indispensabili a proseguire, con novelle energie, l' interminato cammino.

Vediamo, infatti, dalle glorie finissime di Isabella Andreini, e dei Gelosi in Parigi, la commedia dell' arte scendere nel settecento ai lazzi premeditati, ai turpi e scipiti giuochi di parole, alle tirate così dette di bravura ritenute a mente, e aggiunte a qualsia parte a soggetto, ai travestimenti, alle bastonature, e alle scene equivoche e persino all' arlecchino, che dalla scena toglie a bersaglio gli spettatori col nocciolo delle ciliege

che sta mangiando. Ad un periodo di sì ignobile scadimento della commedia a soggetto, che è stata al tempo dei Riccoboni e del Fiorilli una vera e propria gloria della italica scena, succederà la riforma del Goldoni, che procede cauta da prima nè ristà, se non quando avrà sostituito uomini vivi alle maschere artificiose, il testo originale, pensato, scritto, alle cantafere di convenzione, agli improvvisi, già degenerati nelle più insipienti volgarità e nella più turpe scostumatezza. Questo, della riforma goldoniana, fu periodo veramente glorioso per l' arte nostra del secolo decimottavo; ma non andò guari a succedergli un periodo di decadenza, sebbene relativa, poich' ebbe qualche bagliore nelle *Fiabe* del Gozzi, troppo dai tedeschi celebrate e troppo di poi dagli stessi italiani depresse e derelitte.

La ragione del decadente periodo che dalla partenza del Goldoni per Parigi va sino alla fine del secolo, è posta segnatamente in una causa semplice, ma, immancabile nei suoi effetti: la donna. — Risparmiasi al lettore il famigeratissimo motto. — In Venezia, quando più si alzavano a cielo gli applausi a Carlo Goldoni, sì che ne tesseva gli elogi nell' *Osservatore* persino il Conte Gaspare, fratello di Carlo Gozzi, il più sfidato nemico del riformatore veneziano, una scuffiaia letterata, una scrittrice isterica, che ebbe però l' onore del verso pariniano, Elisabetta Caminer, già in corrispondenza d' amor platonico col com-

mediografo Marchese Albergati di Bologna, uno dei filosofomani che s' adoperavano, inconsci, a preparare la rivoluzione francese ond' ebbero poi tanto spavento, s' arrabattava nel mondo letterario a far qualche rumore di sè. Non bastandole l' ingegno, o mancandole quella facoltà di attenzione che il Nordau nega alle menti degenerate e che è necessaria per condurre a fine un' opera qualsia; ed avendo tuttodì tra mano lavori teatrali francesi, tedeschi e spagnuoli che le inviavano i suoi esotici ammiratori, avvisò di voltare in lingua italiana, taluno di quei drammi più che romantici, romanzeschi. Ebbe, nelle prime scelte, mano felice; e parecchio se ne avvantaggiò, anzi ogni altra, la comica Compagnia di Giuseppe Lapy. Le produzioni lagrimose, drogate con una buona dose di filosofia del tempo, levarono rumore, furono applaudite dal pubblico e richieste dagli impresari; gareggiando in prima, poscia neutralizzando i buoni successi delle commedie goldoniane, e mettendo assolutamente fuori combattimento le oneste romanticherie dell' abate Chiari, e le fiacche, ma ben pensate e meglio scritte produzioni di Gaspare Gozzi.

Verranno di poi le fiabe di Carlo Gozzi, il cui successo rischiarerà per un solo momento il buio fattosi sulle scene italiane.

Delle fiabe e delle traduzioni si spaventò giustamente il Goldoni; e infatti la fioritura rinnovellatrice del gran babbo della nostra commedia

e gli sprazzi di una luce stramba, ma immaginosa qual furono le fiabe Gozziane, sparirono sotto la colluvie di drammi stranieri che dilagò sulle nostre scene nel terzo ultimo del settecento.

Ed anche questo è fenomeno, del quale è osservabile la costante ricorrenza: là maggiormente decade l' arte drammatica, ove più la inquina l' influsso straniero. Infatti, se il teatro di un paese ne riproduce le specialità geniali ed etnografiche, i costumi, le tradizioni, il temperamento per dir così, del paese stesso, e diviene per tal guisa efficacissima e viva la nemesi comica che ne indaghi e flagelli il lato ridicolo, tutto all'opposto dovrà dirsi di una paese che lasci invadere la propria scena da componimenti stranieri. Ogni nazione avendo fattezze sue proprie in fatto di costumi, di leggi. di vita speciale, attitudini diverse nell' arte, nelle lettere, nelle scienze, ne segue che il teatro di una nazione sarà essenzialmente diverso da quello di un' altra, e — delle due, una — o il teatro invasore non vi sarà compreso e vi passerà inefficace e ingombrante, ovvero prevarrà, schiacciando il teatro che ne avrà tollerato l' invasione.

Quanto si è detto, e non sempre a proposito, sulla utilità dei teatri dialettali, (e l' Italia ne ebbe e ne ha di notevoli, il veneziano, il piemontese, il napoletano, per tacere d' altri minori, come il milanese, il bolognese, e via dicendo) i quali rispecchiano la fisonomia delle regioni di

un paese, e colla vivezza nativa e spontanea del linguaggio danno risalto alle festività del dialogo e calore alla passionalità degli affetti, tanto e a maggior titolo deve dirsi del teatro di ciascuna nazione, scritto nella propria sua lingua, e destinato a rappresentare il genio e la fisonomia della nazione medesima. E questo deve dirsi non solamente rispetto agli autori ed ai componimenti, ma sibbene ancora agli attori, dei quali la decadenza va quasi sempre a paro con quella dei compositori, in un arte inventiva ed imitativa insieme, qual' è l'arte drammatica.

Col dilagare adunque, della colluvie forestiera nel repertorio dei teatri italiani non solamente si smarrì e tacque l' ingegno degli scrittori nazionali, ma decaddero anche gli attori, che avevano già perduto la virtù dell' improvviso, ond'ebbero tanto plauso nella commedia dell' arte, e ai quali allora mancava il componimento italiano da interpretare italianamente.

E non sarà mai detto abbastanza che, per quanto dai comici studiata e recitata con amore una traduzione, essa non potrà mai essere rappresentata con quella verità e con quella naturalezza mercè le quali un autore rende i caratteri e le passioni dei suoi connazionali, che sono poi il suo proprio carattere, e le sue proprie passioni, e ne raffigura il temperamento che è il suo proprio temperamento. La frequenza della società in cui vive, e che ad ogni momento gli

deve offrire nuovi tipi da recare sulla scena, gli è inutile nello studio di componimenti stranieri; ed è invece costretto a crearsi da sè, come può (più esatto sarebbe dire, come non può) tipi esotici che non conosce, che non vide mai, e che deve foggiarsi quasi sempre non solo discosto dalla realtà, ma talora anche in opposizione alla realtà stessa. Tolgasi all' attore la coscienza di aver scolpito bene un carattere, e lo vedrete procedere incerto ed impacciato nella esecuzione della sua parte; mentre egli tirerà innanzi, sicuro di sè, nella interpretazioue di un' anima che egli si sia assimilata, come sangue del suo sangue, come anima dell' anima sua. Lunghissimi anni, il dramma lirico del Metastasio fu semplicemente declamato dai nostri attori, senza il sussidio della musica; e, nondimeno, fu grandemente applaudito dai nostri pubblici dei teatri di prosa. La ragione di questo fenomeno, che da un componimento destinato alla musica si serbasse il successo entusiastico, ancor che solamente declamato, è questa: nei drammi del Trapassi italiano l' autore, italiana la lingua, italiani gli affetti e le passioni che armonizzavano con gli affetti e con le passioni del pubblico italiano.

Certo è che dal 1780, e cioè due anni prima della morte del poeta cesareo, sino al 1830 quando cioè tornerà a decadere il teatro italiano per la fioritura del francese che innonderà di traduzione le nostre scene, non vi fu attore o attri-

ce di grido che non ottenesse grandi applausi nel *Temistocle*, nella *Clemenza di Tito*, nel *Catone* in Utica: nella prima delle quali è tratteggiato inarrivabilmente l'amor di patria, nel secondo la magnanimità, la libertà nel terzo. Ed è più che certo che i drammi del Metastasio erano assai bene interpretati dai valorosi onde l'albero genealogico degli attori italiani si biforca dal decimottavo al decimonono secolo; stipiti massimi, che nel secolo diciottesimo si chiamarono Petronio Zanarini, Gaetana Goldoni, Maddalena Gallina, Pietro Planca: e che, nel secolo decimonono, saranno Luigi Vestri, Giuseppe Demarini e Pellegrino Blanes, i precursori di Gustavo Modena; dal quale a lor volta discenderanno i Majeroni, i Romagnoli e sopratutto Tommaso Salvini, Adelaide Ristori ed Ernesto Rossi, veri e grandi continuatori della riforma e della gloria del gran Gustavo.

Per ora, ci basti risalire al ramo più alto della pianta gloriosa, al capostipite che visse e fiorì nel secolo decimottavo, e la cui stella guizzò gli ultimi bagliori sull' alba del decimonono.

Petronio Zanarini (è il suo nome) nacque a Bologna nella prima metà del settecento e si esercitò, filodrammatico, nei teatrini della dotta e grassa città. Occorrendo al capo-comico Sacchi un primo amoroso, Petronio gli si offerse, e in Torino nel 1867 esordì con tanta bontà di successo da stabilirgli, lì per lì, la fama di attore

che superava tutti. Una intelligenza magistrale, una voce melodiosa e robusta, una persona prestante di nobiltà e di avvenenza, e l' espressione spontanea di quanti sentimenti ed affetti doveva significare, erano le qualità di questo attore. Oltre al *Padre di Famiglia* del Diderot e al *Gustavo Wasa* del Pirron, era suo cavallo di battaglia il Don Cesare nella *Principessa Filosofa* di Carlo Gozzi, un innamorato che fingesi noncurante e, che, nel momento in cui sarebbe per cedere ai vezzi della donna amata, risorge più fiero e più sprezzante di prima.

Petronio Zanarini fu il primo a portar sulla scena la toga romana e il palio greco; onore, questo, che fu êrroneamente attribuito al francese Talma che dell' attore italiano seguì soltanto l' esempio, per allora audacissimo. (*)

Nel 1781 lo Zanarini si messe a capo di una Compagnia, e con essa percorse trionfalmente tutti i teatri della penisola, fanatizzando di tal guisa gli ascoltatori, che il solo aunnzio che ei prendesse parte alla rappresentazione bastava a rimandare indietro gli accorrenti, tre ore prima dello spettacolo. Nel 1790 passò alle paghe del capo-comico Goldoni e vi rimase a tutto l' anno 1800, scorso il quale riposò in tanta gloria, e

(*) Mademoiselle Mars, della Commedia francese, vedendosi d' improvviso, sulla scena, negli Orazii e Curiazii, Talma in maglia color carne, gli sussurrò sdegnosamente all'orecchio: *Cochon*.

N, dell' A.

cinque anni dopo, morì nella sua diletta Bologna.

Da Petronio Zanarini, come già accennammo, deriverà Giuseppe Demarini (gloria milanese, da Milano dimenticata) il più immediato precursore di Gustavo Modena; ma di questi, e del Demarini e del Vestri e di moltissimi altri che fioriranno nel secolo decimonono si terrà parola nei ricordi, onde queste pagine sono succinto proemio.

I drammi tedeschi, inglesi e francesi, d'indole lagrimosa e filosofica, che la Caminer, e più altri sull'esempio di lei, voltarono in una lingua che d'italiano aveva ben poco o nulla, intiepidirono a loro volta, e poscia ridussero al silenzio i festosi clamori che le fiabe del Gozzi avevano suscitate in quello stesso pubblico veneziano, che aveva seguìta e acclamata la riforma del Goldoni. *Le Melarancie, l'Uccellin bel Verde, la Turandot* e più altre composizioni di Carlo Gozzi ebbero pregi altissimi di disegno, di fantasia e di satira, ma inquinate da una lingua trascurata e spiacente, e dal tristo proposito di ricondurre sulla scena quelle maschere che Carlo Goldoni era gloriosamente riuscito a sbandirne, contribuirono esse pure, nonostante gli applausi e i trionfi che l'autore n'ebbe, a segnare lo scadimento del teatro sino alla vigilia della rivoluzione francese. I romantici di Germania videro nelle fiabe del Gozzi quello che non v'era, e le levarono a cielo. Ma già esse erano cadute nel grande abisso dell'oblio, severa ma giusta punizione alla guerra

ingenerosa, insistente e codarda, che l'autore del *Mostro turchino* fece a chi scrisse *I Rusteghi* e il *Burbero Benefico*, capolavori immortali.

Carlo Goldoni, da Parigi non mandava di tanto in tanto a Venezia che qualche commedia, ricevuta con avara diffidenza dal Vendramin (e fra queste — nientemeno che lo stupendo *Ventaglio!*) e con tepida e poco memore simpatia del pubblico; le fiabe del Gozzi cessarono: e il loro autore, pur di rimanere sulla lizza e continuare gli amoreggiamenti con la Teodora Ricci, prima donna della Compagnia Sacchi, si adattava alle traduzioni e ai rimaneggiamenti di roba straniera, con lo stesso suo fratello il Conte Gaspare che piegò egli pure la dignità del letterato alle sfortunate brighe di capo-comico, e l' ingegno finissimo e la elegantissima penna alla umiliazione delle traduzioni dal francese.

Intanto, facevano loro cammino le traduzioni di drammi lagrimosi che Elisabetta Camiger propinava, imitata in tale andazzo da altri, e persino dall' Albergati che fiutava i tempi nuovi e si lasciava sedurre a miseri tentativi dalle teorie dei filosofi e degli enciclopedisti. Le fischiate tragedie di Ugo Pepoli e dell' abate Zacchiroli non potevano rischiarare sì fitta tenebria del teatro italiano.

Come il Napoleone Manzoniano, una grande figura di tragico può dirsi sorgesse a piè dell'Al-

pi tra i due secoli, armato non solo del rettorico pugnale di Melpomene, nelle sue mani tremendo, ma sì ancora acceso il petto di uno sconfinato amore per la libertà e per l' Italia. Quando incomincerà il secolo decimonono, Vittorio Alfieri avrà già dato alle stampe e alle scene, con altre tragedie, i quattro suoi capolavori, *Oreste*, *Saul*, *Virginia* e *Antigone*.

Gli indovinati e ben scolpiti caratteri di Oreste e Pilade, la paziente risolutezza di Elettra, e la teatralità insuperabile dell' atto quarto, in cui i colpi di scena si succedono l' uno all' altro coll' impeto naturale ed irresistibile di un gonfio torrente che scende, straripa, e tutto si porta via, possono ben compensare la critica, assai disputabile, che allora e poi gli fu fatta, d' un Oreste furioso anche prima di uccidere la madre.

Virginia e Saul (riboccante questo di biblica poesia) sono le sole tragedie alferiane in cui a larghi tratti si diffonda il colore così detto locale, che cent' anni dopo sarà indispensabile all' efficacia del teatro.

In *Virginia*, il popolo di Roma assurge a protagonismo, nulla però turbando del meraviglioso disegno della tragedia; in Saul, una grande anima umana, le accensioni del biblico cielo, e, — quel che è inconsueto nello Astigiano — flessuosità di verso, lirica ridondante, larghezza di sviluppo, morbidezza di contorni, varietà di colori. *Antigone* è la tragedia della tenerezza e

delle lacrime, non così facili la prima, nè le seconde, a sgorgare dalla penna del Conte Vittorio. Qualche asprezza e concisione, esageratamente volute, quali il famoso :

« Scegliesti?
Ho scelto,
Emon?
Morte.
L'avrai ».

ovvero « Io l' tengo,
Quel che non vuoi tu, trono ».

non bastano a cancellare le scene tra Antigone ed Emone, tra Antigone e Argia, tra Emone e Creonte, bellezze insuperabili e insuperate.

Con Vittorio Alfieri vivono ancora, al cominciare del secolo decimonono, Carlo Gozzi, il Marchese Francesco Albergati, e sono giovani i due Federici, il Sografi, l'Avelloni, il Roti, il Conte Giovanni Giraud e il De Rossi. Il primo dei due ultimi — solo — si accosterà veracemente a Carlo Goldoni.

Il Gozzi, sbolliti gli entusiasmi dei pubblici per le fiabe, si volse anch' egli alle traduzioni come il fratello Gaspare, e poi lasciò le scene. l'Albergati, dopo aver festeggiato anche la rivoluzione, muore novantenne sorbendo un gelato, mentre il De Gamerra, livornese, propina alle scene lagrimosi e tremendi drammi, convinti al segno di tenersi egli, chiusa in un cassetto dello scrittoio, la salma dell' innamorata. La riforma goldoniana,

in questo solo vittoriosa dello sfratto irrevocabile delle maschere, nonostante il tentativo insano del Gozzi di ricondurle sulla scena a spregio del riformatore da lui aborrito: la colluvie dei drammi lagrimosi e delle tragedie urbane, filosofeggianti quelli e queste; e per fine, a chiudere il secolo e, prodotto inevitabile della rivoluzione francese che ancor rumoreggia, il teatro giacobino che dalla Francia si ripercuoterà sulle scene della penisola.

Questa, del teatro giacobino, è l' ultima forma che assume in Italia lo scadimento del teatro nel periodo che va dalla riforma goldoniana, esclusive a tutto il secolo XVIII: scadimento che si riassume nelle fiabe gozziane, nei drammi stranieri e lagrimosi onde la Caminer iniziò il voltarsi in lingua approssimativamente italiana, in ciò seguita dal Chiari, dal Conte Gaspare Gozzi (l' amico di Baretti in odio al Goldoni) dal De Gamerra e persino dall' Albergati che pure fu l' amico di Goldoni e di Alfieri e di Baretti. La goldoniana riforma, sopravvisse non solo alla perfida guerra che l' abate Chiari in prima e poscia il Conte Carlo Gozzi le mossero; sopravvisse ancora alla iattura del dramma lagrimoso, della tragedia borghese e del teatro giacobino; e, come vedremo al cominciamento di questo secolo, sono ancora le grandi figure di Carlo Goldoni e di Vittorio Alfieri che sopranuoteranno nel grande naufragio dell' arte italiana.

Bene avvisatamente Ugo Foscolo sentenziò che la rivoluzione fu attiva in Francia e passiva in Italia, ove irruppe quando già al di là delle Alpi incominciava a sbollire. E se questo fu vero politicamente, altrettanto e più deve dirsi rispetto al teatro che in Italia, negli anni in cui si chiuse il secolo e incominciò l' altro, fu giacobino per riflesso; e da questo punto dobbiamo prendere le mosse per narrare, come è proposito nostro, le vicende del teatro italiano nel secolo decimonono.

« La sua volgarità (del teatro giacobimo) vacua e declamatoria, scrive il Masi nei suoi studi sul teatro giacobino in Italia, è essa medesima un colore del tempo, come lo è il pubblico che lo frequenta, a cui la salsa politica fa trangugiare con estrema facilità ogni e qualunque intingolo, letterariamente più scipito, gli sia messo innanzi. Ma la politica vi passeggia sovrana con Vittorio Alfieri; sicchè parecchie delle tragedie di lui, ad esempio *I due Bruti* e la *Virginia* entreranno di pien diritto nel teatro rivoluzionario insieme alle tragedie di Giovanni Pindemonte e di Vincenzo Monti.

Scarso contributo recarono altre penne italiane, con lavori fatti appositamente per la circostanza, a questo teatro imposto dai giacobini dei Clubs e del Direttorio Cisalpino. Nomi oscuri e componimenti degnissimi di quella oscurità in cui, dileguata appena la temperie rivoluzionaria, precipitarono. Se ne potrà eccettuare *L' Orso Ipato*

del Pindemonte, i nomi del Federici, del Sografi, e del Salfi; autore, questi, di una *Virginia da Brescia*. Dalle declamazioni di rito si scostò alquanto in Bologna, per colpire con arguta satira il Governo del Papa e il senato, una commedia del cittadino Luigi Giorgi intitolata *I tempi dei Legati e del Pistrucci*. Essa satireggia spietatamente il Cardinale Vincenti, ultimo legato, l' Arcivescovo Giovannetti, il Gonfaloniere e gli anziani del Senato, aristofanescamente messo sulla scena come *Comparsa che non parla* e per fare inchini al cardinal legato, e dir di si, col capo, ad ogni cenno di lui.

Cosi, un' altra commedia « *La Rivoluzione* » ci porge invece la forma tipica del teatro giacobino in Italia; un intreccio da nulla e grandi tirate sulla nobiltà e sulla democrazia. Il feudatario di una terra immaginaria la tiranneggia, e la figlia di lui è amata da un nobile, divenuto repubblicano. Questi, mandando, di pari passo amore e politica, architetta una rivoluzione: scoppiata la quale, e condotto il feudatario con gli occhi bendati, sotto *L' albero della libertà* per essere fucilato, l' ex nobile lo salva dalla furia del popolo, ne ha in premio la figlia, il feudatario si ravvede e tutti ballano intorno all' albero cantando:

Tutto d' Esperia il suolo risuona in ogni parte
Evviva Buonaparte, viva la libertà!

Due commedie di un G. B. Rasi da Modena, intitolate *È meglio una volta che mai,* ossia *l' Aristocrazia vinta dalla persuasione* e *Il repubblicano si conosce alle azioni* ossia *La scuola dei buoni costumi* ebbero lodi di eccellenti lezioni di morale repubblicana, come a dire che, come commedie, non valevano proprio nulla.

Nè mancavano gli spettacoli allegorici come *La fiera della libertà,* in cui il *merito, La beneficienza* e *La giustizia* preannunziavano *La libertà* che scende dall' alto fra lampi e tuoni. E persino Antonio Simon Sografi che incomincerà col suo nome la storia drammatica di questo secolo, mandò fuori una commediola patriottica, col titolo *Il matrimonio democratico.* E dello stesso Sografi un *Venzel e l' ex Marchese della Tomboletta, L' Accademia dei Villici* del Comarolo — e per fine — *La figlia del fabbro* di Camillo Federici (nome di guerra di Giambattista Viassolo) compiono il magro e sparuto repertorio. Di questa *Figlia del fabbro* che veniva alle scene con la notorietà dell' autore, che aveva dato al teatro già altre commedie sino dal 1791, il tema è — al solito — l'amore per un ex nobile e una fanciulla di umile nascimento. I sentimenti democratici del Federici sono però molto tepidi, e la condotta della commedia è di maniera sua, compreso il *Deus ex machina,* l' incognito personaggio che si sbottona all' ultimo, e racconsola gli aflitti.

Conchiuderemo, che se in Italia questo teatro

giacobino fu poca cosa, rispetto all' arte, tranne le tragedie alfieriane che esso usurpò e delle quali si fece bello, furonvi commediografi e tragici nostri i quali nacquero a mezzo o al finire del diciottesimo secolo, e dei quali la vita e l' opere durarono nel decimonono.

Essi sono il tratto di unione fra l'un secolo e l' altro, rispetto alla storia del teatro nostro: e giova qui chiudere questo proemio col riassumerne i nomi, distinguendo fra quelli le cui opere vissero oltre il secolo che li vide nascere, e coloro che alle proprie opere sceniche miseramente già nel decorso secolo sopravvissero.

Sono di questo numero l'Albergati, i due Gozzi, l' abate Chiari, Il Pepoli (Ugo) ed altri più assai oscuri. Carlo Goldoni e Vittorio Alfieri sono invece i capi saldi della seconda lista. A questi due gloriosi nomi, il padre della commedia italiana il primo, e della tragedia italiana il secondo, s' aggiungono Vincenzo Monti, Ippolito Pindemonte, Giovanni Giraud, Antonmaria Sografi, Francesco Avelloni, il De Rossi, Camillo e Carlo Federici, Alberto Nota. E giova ripeterlo, per fine, e a gloria nostra — la commedia goldoniana e la tragedia dell' astigiano, sopravvissute al miserando periodo che si chiude col teatro giacobino, sono le basi sulle quali, si innalzerà modesto, ma libero di ogni influsso straniero, il teatro italiano.

Parte Prima

PARTE PRIMA

(1800-1818)

—

SOMMARIO.

Le convenienze e le inconvenienze teatrali di Anton Simone Sografi. – Napoleone Buonaparte e i drammi militari. — Carlo Roti e *I due Sergenti*. — Francesco Avelloni detto il Poetino. — I due Federici, nomi di battaglia di padre e figlio Viassolo. — Il conte Giovanni Giraud. — La battaglia di Marengo e il figlio di Giuseppina Beauharnais. — La compagnia Reale Italiana al servigio del Vicerè. — La Pelandi, Demarini, Blanes, Pertica, Bettini, Belloni. — *L' Ajace* alla Scala. — La *Francesca da Rimini* del Pellico. — Luigi Domeniconi.

Una sera della quaresima del 1800, nel teatro massimo di Padova, si rappresentava una commedia in due atti dell' avvocato Anton Simone Sografi, intitolata *Le inconvenienze teatrali*. V' aveano parte Anna Fiorilli Pellandi, già sin d' allora onore delle nostre scene, Caterina Cesari Asprucci, Maddalena Gallina, e Caterina Venier, altre stelle della medesima pleiade. Vi faceva la parte di Gennariello, maestro di musica napoletano, il celebre caratterista Sebastiano Asprucci, e il tradizionale personaggio di Procolo era sostenuto dal Marzocchi, già venuto in fama d' irresistibile comicità per lo stesso carattere nelle *Convenienze teatrali* dello stesso autore.

Siccome il così detto anno comico, o dei comici,

come a dire l'anno finanziario o fiscale delle nostre pubbliche amministrazioni, incominciava ed incomincia anche adesso col primo di quaresima e finisce coll' ultimo del carnevale successivo, così avviene che con la commedia suaccennata del Sografi abbia cominciamento la storia del teatro italiano del secolo decimonono per la quale scriviamo queste indagini e questi ricordi.

Il lettore non prenda equivoco. Le *Inconvenienze teatrali* del Sografi, di cui ora si tratta, è altra cosa dalle *Convenienze teatrali* dello stesso autore, uscita alle stampe e sulla scena negli ultimi momenti del secolo anteriore, il decimottavo: sicchè è anche adesso questione se il capolavoro del Sografi all' uno o all' altro secolo spetti.

E trattasi di ben altra cosa, in queste *Inconvenienze,* sebbene si svolgano nel medesimo ambiente: le quinte di un teatro di musica. Infatti, le *Convenienze teatrali,* sono veramente un capolavoro. Ogni personaggio della commedia è un'anima viva, è un tipo umano, ed eterno. La *Mamma Agata,* è la idolatria interessata e sguaiata di una madre per la propria figliuola, sino a sfruttarne l' onestà, per ottenerle il successo. Procolo, che specula sul valore artistico e sulle galanterie della moglie, della quale si fa tanto più schiavo e lodatore instancabile, di quanto è villano e prepotente con gli umili di cui non abbia a temere, è passato con Mamma Agata all' onore del proverbio; ed ha, com' essa, il suggello divino della immortalità nel cielo dell' arte. Umani e veri sono altresì l' impresario raggirato e bonaccione, il tenore presuntuoso, la ragazza finta ingenua, la *diva* sprezzante e pretensiosa. È tutto un mondo di gente viva, che veste panni, creature umane: dirle anime, sarebbe troppo.

Non così la commedia dello stesso autore, di cui dobbiamo occuparci per violenza di cronaca.

Il lavoro del Sografi è già inquinato dalla forma straniera del *vaudeville* francese, reso allora di moda in Italia dalle vittorie del generale Buonaparte. Nelle *Inconvenienze teatrali,* titolo di affettato riscontro alle *Convenienze,* è un miscuglio di prosa, di musica, di coreografia. I tre o quattro caratteri stupendi delle *Convenienze,* nelle *Inconvenienze* si diluiscono in multiformi caricature, *telum imbelle sine ictu* della comica Nemesi. Anche le *Inconvenienze* furono applaudite, specie pel valore degli attori sunnominati; ebbero qua e là accoglienze indulgenti, ma furono ben lungi dal conseguire il successo clamoroso che s' ebbero le *Convenienze,* rimaste nel repertorio delle compagnie comiche sino ad oggi. Anche le leggi della misura e della economia, molto osservabili in cose di teatro, fecero abbandonare la prima, in due lunghissimi atti prolissi e coreografici, e tengono in vita onorevole la seconda, un atto solo, ma denso di comicità e di osservazione sul vivo. Come avviene a un autore che abbia imbroccato giusto un meritato e grande successo, il Sografi sperò di rinnovarlo tal quale, facendo una specie di sèguito al fortunato componimento; ma, per tacere d' altri meno illustri esempi, *Pamela fanciulla* di Carlo Goldoni si recita ancora, mentre *Pamela maritata* sprofondò vivente l' autore, nell' obblio non immeritato.

Al Sografi però, a compensare gli artistici misfatti di un *Matrimonio democratico,* di queste *Inconvenienze,* di una *Donzella d' Oxford,* di un dramma storico *Ortensia,* e di più altri spariti nel mare immenso della dimenticanza, rimane nello stato di servizio una seconda gloria, l' *Olivo* e *Pasquale,* commedia che ha pur

essa il marchio della immortalità nella vivezza psicologica, bene osservata e meglio ancora ritratta, dei due fratelli, raffiguranti uno l'atrabile e l'altro la serenità. *Oliro* e *Pasquale* ebbero anche l'onore d'essere musicati da Gaetano Donizzetti.

Notammo già nel proemio come il teatro, d'indole sua, risenta l'andazzo dei tempi: ond'è che al principio del secolo, il vago ricordo delle guerre di successione, e soprattutto le vittorie napoleoniche messero in voga sulle scene di prosa i drammi, o meglio le azioni militari che più che drammi, potevano dirsi rassegne, e sfilar di truppe, alternate qua e là dai più noti eroismi, o dalle più famigerate imprese degli eroi belligeranti, ciascuno nella propria tenda e a capo dell'esercito rispettivo. Spesso e volentieri erano Pietro il Grande e Carlo XII che di siffatti drammi facevano le spese.

Francesco Avelloni, chiamato il Poetino, e del quale parleremo più innanzi, era il raffazzonatore di questi soldateschi pasticci che s'intitolavano vuoi *La Giornata di Pultava* (il secondo dei *Tre Carli,* trilogia apologetica dell'eroe Svedese), vuoi *Il soldato d'onore, L'Assedio di Frideriscak* (sic) e, il terzo dei Carli, *La Morte* di Carlo XII.

Con questi spettacolacci che, in verità, non erano belle cose, nulla ha di comune un dramma, militare bensì, anzi con personaggi tutti soldati, ma in cui è tale bellezza di disegno, siffatta maestria di caratteri, tanta pietà di casi, e così nobile teatralità di catastrofe, da collocarlo fra quelli che sono arrivati sino a noi, che si recitarono ancora ieri sera nei nostri

teatri, e che vi si reciteranno ancora domani, ancora fra un secolo.

Questo dramma, s' intitola *I Due Sergenti,* e n' è autore un Carlo Roti, che pure ha dato alla scena uno spettacolo, *Bianca e Fernando,* in cui la falsità dei caratteri va a pari coll' enfasi insopportabile del linguaggio.

Quando più alto sfolgorava il successo dei *Due Sergenti,* non mancò chi volesse attribuire il lavoro ad autore francese, da cui il povero autorello italiano lo avrebbe semplicemente tradotto e copiato. Ma il vero è che il dramma forte e gentile, eroico e commovente, vero e idealista, è opera di una penna italiana, è frutto di un ingegno italiano almeno nella maggior parte di esso.

Quei drammi avevano ancora di particolare, che si chiudevano sempre con una marcia funebre al cui suono la salma dell' eroe era accompagnata all' ultima dimora sul tradizionale fusto di cannone. Anzi il sipario scendeva sempre sullo scoppio delle salve d' onore, leggi schioppettate, con cui sale al cielo della gloria ogni anima d' eroe della spada e del cannone.

E il pubblico applaudiva freneticamente questa chiusa un po' uniforme, anzi d' obbligo in tal sorta di drammi; nè poteva negarsi che quelle schioppettate fossero tratte, come vogliono le leggi dell' arte, dalle viscere dell' argomento. Però, celie a parte, qualcosa di grandioso aveano siffatte rappresentazioni: vi spirava dentro il sentimento della patria, non iscompagnato dal rispettabile luccicare delle baionette; e soprattutto un puntiglio d' eroismo rettorico, che faceva bene ai più, e soprattutto poi, non faceva male a nessuno. Il che non potrà dirsi sempre del teatro in genere, nè del teatro italiano in particolare.

Francesco Avelloni non iscriveva soltanto drammi militari. Detto il *poetino*, perchè di piccola persona, era nato in Venezia l'anno 1756. Fu allievo, con rispetto parlando, dei gesuiti, Ebbe ferrea memoria e penna ancora più ferrea, perocchè dicesi abbia scritto ben trecento produzioni. Trattò tutti i generi dalla commedia, dal dramma, dalla tragedia agli *spettacoli* così detti, così in versi come in prosa. I suoi studii e i suoi gusti si immobilizzarono stranamente nella idolatria per gli scrittori del secolo decimosesto; ciò che si scrisse prima, o dopo, non esisteva per lui; così che si formò uno slancio gonfio, esaltato, e spesso oscuro.

Diamone un esempio, tratto dal suo *Giulio Assassino*, dramma che si replicò su tutti i teatri d'Italia centinaia e centinaia di sere.

Una signorina inglese, Iudith, salvata dall'assassino Giulio, difende costui innanzi al fidanzato Lord Artur, al quale Giulio avea innamorata e rapita la sorella, Lady Warton.

Ecco il dialogo che, a' suoi tempi, faceva furore e si chiudeva con una gran battuta di mani.

Iudith. — Warton non è tua sorella?
Art. — Ella mi tradì....
Iud. — Tu la costringesti....
Art. — Era sposata....
Iud. — Contro il suo genio....
Art. — Non aveva....
Iud. — La sua libertà....
Art. — Poteva....
Iud. — Morir d'affanno
Art. — Doveva....

Iud. — Tradirti....

Art. — Ebbene, paghi la pena, spengasi la sua fiamma, risarcisca il mio onore....

Iud. — E sazii la tua crudeltà!

(Pausa), dice il libro.... — E basta, diremo noi.

L' Avelloni scriveva a vapore, per alimentare la curiosità del pubblico. Nella notte incominciava una commedia, e ne finiva l' ultimo atto la mattina dopo, alla prova che i comici facevano degli altri primi. Una sera, il pubblico si ribellò, e fischiò da cima a fondo uno dei peggiori zibaldoni del poetino; forse *I due fratelli criminalisti,* vero crimine drammatico. L' autore, per giunta, vi recitava (era anche attore). Calata la tela sul tumulto delle disapprovazioni, egli raggiunse placidamente il suo camerino: e, nel levarsi gli stivaloni (che erano allora parte integrale del costume presso che in tutte le commedie) disse, ridendo:

« Fioi de cani, i mete più tempo a subiarme una boiada (fischiare una bricconata) che mi a scriverne un' altra. »

Potrà muovere a sdegno questo artistico cinismo, ma non è meno ammirevole e a noi gradita una fecondità così inesausta, sebbene male adoperata, quando si pensi che di un tal dono natura non è stata avara mai con gli ingegni italiani.

E di un' altra commedia del Poetino, *Il Sogno d'Aristo, o niuno è contento del proprio stato,* che furoreggiò al teatro Capranica in Roma, in quei tempi, abbiamo qui il volume stampato con questa bizzarra dichiarazione dello editore: « Noi abbiamo avuto questa produzione per miracolo, e ci vien detto sia stata rapita all' autore medesimo. »

Se è singolare la condizione in cui si trovava, a' primi del secolo decimonono, la proprietà letteraria nella penisola, non è meno degna di ammirazione la sincerità piratesca dell' editore. E siamo oggi bene indiscreti lagnandoci dei nostri editori, i quali, per quanto taluno di essi possa lasciar desiderio di maggiore liberalità, messi che sièno al paragone della disinvoltura di questo loro antenato, possono chiamarsi altrettanti Mecenati delle lettere e benefattori della umanità.

Intanto, i due Viassolo di Garessio, padre e figlio che assunsero il nome di guerra di Cammillo e Carlo Federici, sperimentavano sulla scena commedie pregevoli per disegno e dipintura di caratteri ma così temperate nella comicità e così gelide negli affetti ch' esse potevano talora persuadere, più di rado convincere, giammai commovere gli ascoltanti.

I Pregiudizii dei piccoli paesi il cui satirico intento si desume dal titolo, sarebbe invero una graziosa e mordace dipintura, se non fosse già uscita sin d' allora alle stampe una commedia molto simile del Picard, accademico di Francia. E non sappiamo se alla commedia francese o a quella del Federici si ispirasse *Tre case e un forno,* altra commedia di simigliante argomento, attribuita all' Avelloni.

Del Federici figlio, Carlo, una *Contessa Di Foix* ebbe l' onore di essere interpretata dalla Pellandi, attrice somma di cui parleremo fra breve.

E coi primi anni del secolo incomincia la fama del conte Giovanni Giraud, nato in Roma nel 1776, il commediografo che primo, e forse solo (vedremo in

seguito come Giacinto Gallina lo avrà superato) che siasi accostato veracemente, per naturale festività, a Goldoni. Il nome di Giovanni Giraud va scritto a caratteri d'oro nella storia del teatro italiano, però che egli sia di quei pochissimi commediografi che lasciano dietro di sè, non fantocci di stoppa, ma anime vive: e i cui tipi, impersonati in caratteri veri ed umani, assurgono col tempo al massimo onore della proverbialità. *Don Desiderio,* sclama colui che crede aver fatto bene e ha fatto male; *Aio nell' imbarazzo* dicesi di una buona persona che si trova in impicci, così come con *Don Marzio* si nomina un maldicente.

Indugiamoci con compiacenza per un momento, su questi due componimenti del Giraud *Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore* e *l' Ajo nell' imbarazzo.*

Nel primo, non solo è magistrale la trovata del protagonista, così arguta e così vera; ma è maraviglioso l'ordito della breve commediola nella quale l'allegria dei casi si propaga da un incidente in un altro, con una inimitabile spontaneità che par schietta natura ed è invece arte finissima. Di uno in altro incidente, e che tutti dal carattere principale derivano e lo rispecchiano, lo spettatore è tratto in una deliziosa ansietà di giungere al parossismo della gaiezza come infatti vi giunge, vedi magistero d'arte, con l' annunzio della morte di Don Placido, e con la denigrazione che fa di lui Don Desiderio per racconsolarne la vedova. I grandi caratteristi italiani Pertica, Taddei, Vestri, i due Gattinelli, Guagni, Papadopoli, e per ultimo Cesare Rossi interpretarono tutti stupendamente il carattere di *Don Desiderio;* ma nessuno ha potuto vantarsi di esaurire la miniera di comicità che in esso si trova.

Nell' *Ajo nell' imbarazzo* non è minore la genialità della trovata nel carattere del protagonista, nè fa difetto, anche qui, il giocondo tumulto dei casi che l' uno all' altro succedonsi, e si rincorrono quasi gemme infilate in collana. Ma in questa commedia del poeta romano è ben altro. C' è un intento coraggiosamente civile, ottenuto senza sforzo combattendo lealmente, a viso aperto, senza declamazioni, e soprattutto senza denigrazioni, la superstizione, l' oscurantismo, e... perchè non dirlo? il governo teocratico.

Vedremo, in seguito, come la Compagnia Reale Sarda rappresenterà in Torino nel 1831 una commedia *Lo sgombramento di una casa,* d' autore che serbò gelosamente l' anonimo, ma che tutto dà a credere fosse del conte Giraud il quale, agli amici in Roma e in Firenze, aveva più volte manifestato l' intenzione di sceneggiare quell' argomento. Se non che, gli inquilini che sloggiavano, erano i preti: la casa, lo Stato pontificio: e l' anno, il milleottocento trentuno, memorabile per i moti rivoluzionari di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna (le quattro Legazioni) accredita la fondata supposizione.

E quando si pensi che Carlo Goldoni, venuto in Roma a mezzo il secolo, vide subito che comica miniera fossero tricorni e chieriche, e ne scrisse al Sugliaga aggiungendo con melanconico rimpianto che « quegli abiti non potevano mettersi sulla scena »; e se si rifletta altresì alla posizione del Conte Giraud in Roma, a lui patrizio, in relazione con le prime famiglie della teocrazia, in rapporti (se non altro, di ossequio) colla Corte Papale, con lo stesso Pontefice, e con le porpore paesane ed esotiche, si vedrà che stoffa di liberale sia stato quest' uomo, e di che nobile ardi-

mento gli s' accendesse il cuore sotto i ricami della sottoveste di seta e lo sparato di pizzi.

Infatti, Don Gregorio dell' *Ajo nell' imbarazzo* altro non è che il prete istitutore che ogni casa principesca teneva alle proprie paghe per tirarsi su i rampolli nel buio pesto di una educazione miserrima, tutta di sagrestia: e il Marchese uno di quegli onesti ma feroci codini che avrebbero di propria mano acceso i roghi della Santa inquisizione. Ed è notevole, in questa satira sanguinosa, la misura e l' equità. Il prete, messo sulla scena, è un uomo eccellente: il patrizio tiranno ed oscurantista, è un gentiluomo leale, e incapace di commettere una cattiva azione. Così la nemesi comica, senza calunniare i colpiti, drizza i dardi e li manda giusti al bersaglio.

Vedremo, in seguito, anche il romano Pietro Cossa consacrare sulla scena l' ingegno e il verso, nobilissimi entrambi, all' amore della libertà e all' odio del governo teocratico; ma è pur forza riconoscere che gli impeti del vate non erano in Roma, dal settanta in giù, affatto pericolosi; mentre le satire del Giraud, sebbene e fors' anche perchè celate dal magistero dell' arte, potevano procurargli al suo tempo danni gravissimi come sembra in fatti, dall' esiglio che ei prese e dal suo riparare in Firenze, che non pochi e gravissimi glie ne procacciassero.

In ogni modo, questo grande commediografo romano, il solo che veracemente s' accostasse a Papà Goldoni, al quale, in più dei due suaccennati capolavori, sono da segnarsi per lode e l' *Eutichio* e *Sinforosa,* due altre figure umane passate ai posteri, e la *Conversazione al buio,* e il *Figlio del signor Padre* in cui la comicità arriva al parossismo, a scapito però delle ve-

rosomiglianza ; e il *Pronosticante fanatico,* e quel *Galantuomo per transazione* che è anche adesso l' arguta satira di tanti magistrati, e che toccò anche nel *Sospetto funesto* il dramma, per quanto levasse con esso indiscretamente la cortina di un' alcova insanguinata (*), è doloroso non abbia altro ricordo nella sua Roma che una angusta nicchia e un piccolo busto nel peristilio della Chiesa di Sant' Eustachio. Anni sono, a vecchierelle e devoti parve quel busto movesse occhi e labbra ; un capocomico, trito in canna, sperò volesse dargli una commedia nuova ; ma, mentre gli si avvicinava per interrogarlo, gli fu offerta la traduzione di una *pochade* francese ; e l' avveduto capocomico, certo di far affari migliori, la preferì, e lasciò alla pace del marmo il grande commediografo romano.

Le vittorie francesi sull' Austria, e segnatamente la battaglia di Marengo dettero pace alla penisola travagliata da quattro anni di continua guerra. Il pallido ufficialetto d' artiglieria, già sin dal 25 dicembre 1799 divenuto Primo Console, si faceva incoronare Imperatore dei francesi e Re d' Italia, nominando Eugenio Beauharnais Vicerè del Regno e Milano capitale.

Il figlio di Giuseppina, cessato il rumor delle armi, si dette a far fiorire le arti, nè di queste obbliò la più complessa e la più suggestiva, l' arte drammatica. Solamente gli sciocchi tiranni avversarono, per paura, il teatro : i principi saggi e i governi illuminati dovrebbero volgerlo a nobile strumento di educazione nel senso più alto ed esteso della parola ; educazione della

(*) L' uxoricidio attribuito al Marchese Albergati nella sua Villa di Zolla Predosa.

Nota dell' A.

mente e del cuore. L' amor della patria, il culto della virtù, la grandezza dell' animo, il disprezzo per la viltà, l' aborrimento per la menzogna, sono su la scena insegnamenti irresistibili, se vi spira vera e divina la fiamma dell' arte.

Il Vicerè di Milano ordinò che, a somiglianza della Compagnia Imperiale di Parigi, (Comèdie française) una Reale se ne creasse nella città capitale del Regno italico. La nuova Compagnia fu destinata ad occupare il gran teatro della Scala oppure quello della Canobbiana (teatri, in verità, troppo vasti per la commedia) quando non vi fosse in corso l' opera e il ballo. A comporre la Compagnia e a capitanarla fu scelto Salvatore Fabbrichesi, capocomico che andava allora per la maggiore.

Il Fabbrichesi, già noto per aver fatto cessare da' suoi scritturati il zingaresco costume dei viaggi in barca, resi celebri da un capitolo delle memorie di Carlo Goldoni e da un quadro moderno ammiratissimo, era nato in Venezia nel 1760. Aveva dunque quarantasei anni quando, attore mediocre, ma capocomico accreditatissimo, fu chiamato a Milano per condurvi la Compagnia che portasse il nome di Reale italiana al servizio del Vicerè.

Cinquantamila franchi l' anno, il regalo: attori e attrici, designati dal Fabbrichesi fra le celebrità del tempo, si nominerebbero dal Ministro dell' Interno. Nei mesi nei quali la Corte avesse permesso al Fabbrichesi d' assentarsi con la sua Compagnia da Milano, avrebbe questa la precedenza su gli altri teatri del Regno, e facoltà di crescere il prezzo dei biglietti di ingresso e dei palchi. In compenso di questo privilegio, e del regalo annuo, il Fabbrichesi doveva far rappresentare dalla sua Compagnia tutti i lavori nuovi, tragici, dram-

matici e comici (sic), che sarebbero stati scelti da una Commissione sugli spettacoli (*). La Commissione, dal luogo di sua residenza, chiamavasi *Camerino della Scala*. Oltre a ciò, il Fabbrichesi obbligavasi a decorare, strettamente a costume, tutte le produzioni del repertorio secondo l' epoca storica od ideale di ciascuna di quelle.

Ecco il primo elenco della Compagnia Reale italiana, col nome degli artisti, e le rispettive paghe, a zecchini veneziani:

Anna Pellandi, prima attrice assoluta. .	Zecch.	1000
Carolina Cavalletti Tessari, amorosa e seconda donna	»	250
Teresa Angelini, madre nobile	»	300
Marianna Gallina, servetta assoluta . .	»	350
Francesca Fabbrichesi, caratteristica . .	»	200
Altre cinque o sei attrici secondarie.		
Giuseppe Demarini, primo attore assoluto, comico e drammatico	»	601
Paolo Belli Blanes, primo attore tragico.	»	600
Giovanni Bettini, primo amoroso . . .	»	300
Luigi Pertica, caratterista assoluto . .	»	450
Antonio Belloni, padre nobile	»	350
Giovanni Prepiani, tiranno	»	300
Alberto Tessari, generico primario . .	»	200

Calcolati i zecchini veneti a lire undici e cinquanta, e supposto che il costo delle spese rimanenti raddop-

(*) Condizione gravissima, questa; che oggidì impedirebbe a Capocomici serii di accettare patti anche più lucrosi.

Nota dell' A.

piasse quello del personale, con più ventimila lire del personale subalterno, si arriverebbe a circa centrentunmila lire: e tante, non basterebbero oggidì neppure per principiare, se si avessero a scritturare artisti celeberrimi quali erano, per ogni ruolo, gli scritturati dal Fabbrichesi.

Il lettore avrà rilevato la differenza di uno zecchino in più tra la paga del Demarini e quella del Blanes. Questa superiorità, diremo così morale, era voluta dal Demarini, primo attore drammatico e comico, sul Blanes attore solamente tragico. Misere vanità onde non vanno esenti nè pure, anzi, i superuomini. E qui daremo un rapido cenno, sugli artisti principali onde componevasi la Reale Imperiale di Milano.

Anna Fiorilli Pelandi nacque in Venezia nel 1780. Fu chiamata miracolo dell' arte. Esordì, figlia di comici, nella parte di *Limoncino* garzoncello di caffè nel *Ventaglio* di Goldoni. Senza parlar punto, o poco, in quella parte richiamò l' attenzione degli spettatori maravigliati. Del Goldoni, *La Moglie Saggia, la Vedova Spiritosa, la Donna Bizzarra, la Vedova Scaltra, le Tre Zelinde, le due Pamele, Gli Innamorati*: *La Principessa Filosofa* di Carlo Gozzi, *la Corinna nel Diogene* dell' abate Chiari; dell' Avelloni *le tre Carlotte, le tre Annette*; di tragedie, *Merope* del Maffei e quella dell' Alfieri; di questi, *Sofonisba, Antigone, Rosmunda, Mirra*; ecco il suo repertorio. Suo caval di battaglia, l' *Ortensia* del Sografi, ch' essa fece replicare più sere in Milano, proprio nella Compagnia del Vicerè.

Erano, al tempo di lei, idolo del pubblico una Goldoni, una Perotti, una Bazzi, una Canòva; ma tutte superò.

In Firenze, nel 1803, fu ammirata nella *Mirra* dall' accigliato conte Vittorio.

Il Vicerè messe il nome della Pelandi *conditio sine qua non* alla costituzione della Compagnia.

Il Fabbrichesi le portò, a Venezia, la scrittura in bianco nella cifra dell' emolumento. La diva, modestamente, vi segnò mille zecchini della Serenissima. Facciamo pure i conti e vedremo la differenza fra le sconfinate pretese di certe altre celebrità odierne in cui mancano figura, impeto, voce, e solo abbonda la nevrastenia.

Luigi Bonazzi, nella sua bellissima monografia *Gustavo Modena e l' arte sua,* scrive che, « non ostante la somma originalità del grande artista riformatore, sentiva alcun che del Demarini. » E più avanti, descrivendo le condizioni dell'arte nel 1824, quando cioè Gustavo Modena appare la prima volta sulle pubbliche scene a Venezia, rappresentando David nel *Saul,* continua : « L'attore sovrano, che dava, direi quasi, il tono agli altri, era, a quel tempo, il milanese Giuseppe Demarini, ammirabile per pittorica bellezza di forme, somma potenza di voce, e prodigiosa trasformazione di se medesimo. »

Vediamo, ora, chi sia stato, e che cosa sia stato questo Demarini.

Giuseppe Marini — più tardi egli si aggiungerà il De — nacque in Milano il 13 agosto 1772, sette anni dopo la morte di Garrik, a lui per tanti lati conforme. Suo padre fu medico, e tenne il figliuolo agli studi a Brera. Tra per amor del vero, e perchè ancora non si creda che solamente i figli dell' arte, slattati tra le quinte, possano dell' arte toccar la cima, aggiungo su-

bito che fu dilettante (bisogna esser giusti anche coi dilettanti) e che levò i primi alti romori di sè dai teatrini filodrammatici della lombarda metropoli.

Lo sentì in Milano il capocomico Planca, e se lo portò via come primo amoroso, finchè non glielo rubò, a sua volta, un altro capocomico che andava anche esso per la maggiore, il Dorati. Ma il posto di primo amoroso era poca cosa per Giuseppe De-Marini. Sentiva in sè la potenza di atteggiar caratteri in tutti gli stadî della vita: giovane e bello nel *Bonfil* e nei *Lindori* goldoniani; cinquantenne nel *Padre di famiglia* del Diderot; rimbambito nel *Cugino di Lisbona*. E anche la disparità dello stato sociale, affrontava egli vittoriosamente; uomo di governo nel *Ministro d'onore*, ecclesiastico pietoso nell' *Abate De l'Épée*, e povero manovale muratore in quella *Finestra murata*, ov' egli appariva trasfigurato in modo, che il pubblico non lo riconosceva che a mezzo il dramma. Capegli grigi arruffati, abbronzato dal sole il collo, il volto, e l'irsuto petto che si mostrava dall'aperta camicia: grosse vene azzurrognole nelle braccia e nelle mani, stimmate della fatica. Le poverissime vesti, sporche di calce: e nella voce e nell' incedere, la rude stanchezza del vecchio lavoratore.

Per questo suo eccletismo, fu il primo ad assumere in Italia il nome di primo attore, con diritto assoluto di scelta sopra tutte le prime parti, di qualunque rappresentazione tragica, comica e drammatica.

Come vedemmo, nella vicereale di Milano il Blanes doveva recitare solo nella tragedia; il Demarini, solo nella commedia e nel dramma.

Non già ch' ei fosse deficiente nella tragedia. Eran suoi cavalli di battaglia, acclamatissimi, l' Orosmane

nella *Zaira* di Voltaire, l'*Oreste,* il *Saulle* dell'Alfieri, e i *Baccanali* del Pindemonte: ma fu capriccio, come il *De* aggiunto al cognome, come lo zecchino in più nella paga. I capricci sono le debolezze dei forti.

Precursore di Gustavo Modena, certo non potè insegnare a parlare quando tutti declamavano, urlavano, abbaiavano. Però, da lui, Gustavo, apprese la dizione scolpita, il modellare michelangiolesco dei caratteri, lo sviscerare del personaggio, la rivelazione dell' anima umana, indagata in ogni parte. Dalle Compagnie francesi, cui le vittorie napoleoniche avevano già insegnato la via dell' Italia, il Demarini attinse una certa signorilità del dire, e la nobiltà dell'azione. Avea per patto, dal capocomico, di recitare o di non recitare nelle commedie nuove. Si faceva venire a casa il suggeritore a leggergli il componimento, sentito il quale diceva di sì, o di no: e se di sì, sceglieva la parte. Spesso, non protagonistica, ma quella che più gli dava modo allo studio particolareggiato di un tipo e di un carattere.

In teatro, andava presto ; tre o quattro ore prima si alzasse il sipario. Si vestiva, per la parte, con lentezza accurata: vestito, meditava sulla creatura umana, onde indossava le spoglie. La parte, nonchè nella memoria, aveva assimilata nel cervello e nel cuore; così, di essa, conosceva ogni punto saliente, e ogni meato del temperamento che doveva raffigurare : un volgere di tabacchiera fra le dita, un accasciarsi sapiente sul proprio corpo, una sedia tormentata nella spalliera con le mani nervose, un grido, un' occhiata, un sospiro, erano sintesi inattese e stupende della sua creazione. Nella *Scuola dei vecchi* del Delavigne, nella scena in cui il protagonista sessagenario è in preda alla gelosia per la giovane sposa, in una situazione cioè che invita

alle risa, il Demarini faceva piangere a caldissime lagrime. Luigi Bonazzi narra che Gustavo Modena, nell' ultimo atto del dramma *Il Giuocatore* dell' Iffland, quando la commozione è suscitata a spese della verità, non riusciva mai a farsi applaudire; mentre nello stesso ultimo atto il Demarini mandava in visibilio gli spettatori.

« Vedi », disse una sera al Bonazzi il Modena, rientrando con lui nel camerino dopo che il sipario era sceso sepolcralmente silenzioso sul dramma tedesco, « quel mostro di Demarini, quando andava a prendere il figlio sul tavoliere da gioco, ci faceva una caduta disegnata che ora non è più del tempo », ma che — aggiungo io — sarebbe applaudita anche adesso. Una situazione barocca non si rende vittoriosamente che con una interpretazione altrettanto barocca; intendasi il barocco del Bernini, michelangiolesco. Ciò dell' artista : dell' uomo, il cuore fu cesareo. Sconfitto Napoleone, perdute le cinquantamila lire di appannaggio, il Fabbrichesi andò a Napoli, portandovi il Demarini e il Vestri; poscia, l' ex-Compagnia Reale emigrò per l' Italia di mezzo, e del settentrione.

A Milano, nel 1828, al teatro *Re*, di carnevale, la stagione cominciò tragica, con la morte del povero Fabbrichesi. Il lutto, è risaputo, allontana la folla ; e la Compagnia del morto, nella quale per tacere degli altri, erano un Luigi Vestri e un Giuseppe Demarini, non faceva un soldo. E la vedova non aveva di che pagare le spese della sepoltura.

Il Demarini e il Vestri s' incontrarono in un solo pensiero. Ciascuno di essi aveva diritto a tre riposi per settimana e di non recitare nelle produzioni in cui l'altro aveva parte.

— Luigi — disse il Demarini al Vestri — debbo farti una proposta.

— Anch' io, Giuseppe.

— D'oggi in poi rinuncieremo ai nostri riposi.

— Va bene, Giuseppe, ma non basta.

— Lo so, Luigi: ci obbligheremo tutti e due a recitare insieme tutte le sere. Ti va, Luigi?

— Accettato, Giuseppe.

E si fecero piene, e l' oro affluì nella cassetta sino all' ultima sera del carnevale. La vedova aveva sanate le piaghe del marito capocomico, e aveva raggranellato un gruzzolo per la vecchiaia.

L' ultima sera, sabato di carnevalone, nell' *Odio ereditario* del Cosenza, il Demarini e il Vestri furono chiamati al proscenio, alla fine della commedia, un subisso di volte. Il pubblico onorava non solo gli artisti, ma i due nobili cuori ; e, di tanto prorompevano gli applausi, e la commozione era così al colmo nella sala, che il Demarini e il Vestri si gettarono l'uno nelle braccia dell' altro, teneramente piangendo. L'arte, quando si sposa alla carità, è veramente divina.

Di lì a poco, tornò a Napoli. Le scene che lo avevano avuto, non potevano rimanere a lungo senza di lui. L'accoglimento del pubblico dei *Fiorentini* fu così cordiale, che al nobile attore, fosse commozione o avvisaglia del male che già lo insidiava, mancarono i sensi. I medici prescrissero un po' di riposo e di campagna. Un patrizio napoletano gli offerse la sua villa a Santa Maria di Capua, ove morì il 10 maggio 1829.

Giuseppe Demarini fu dotato dalla natura di tutti i doni richiesti per raggiungere la perfezione dell'arte. Ebbe signorili il portamento e i modi. Le sue membra, parevano scolpite da Fidia: e le fattezze del volto, ben-

chè regolarissime, riproducevano con meravigliosa facilità tutta la gamma delle umane passioni. Avea neri e inanellati i capegli, nerissimi e parlanti gli occhi. Le labbra prestavansi al sorriso e alla gioia, come alla ironia, all' angoscia, al disprezzo. Nel suo camerino, per *truccarsi,* teneva tavolozza e colori. La voce andava dallo spasimo alla ilarità, dall'amore alla collera. Per ogni parte, serbava il vestiario apposito: dalle calze e dalle scarpe, alla parrucca e al cappello. Nei momenti della passionalità, seguendo il precetto: *Si vis me flere...,* le sue lagrime scendevano veramente a rigargli le guancie, come nel tragico orrore i capegli gli si rizzavano veramente in capo.

Tale fu Giuseppe Demarini. Due municipi, quello della città che lo vide nascere, e quello della città che lo vide morire, dovrebbero, almeno con una lastra di marmo, ricordare il nome di lui. Specie Milano, la città a cui affinò il gusto aver vedute e sentite tutte le celebrità del mondo teatrale, a Giuseppe Demarini che è gloria sua, gloria milanese, a Giuseppe Demarini, precursore di Gustavo Modena che è gloria italiana, Milano dovrebbe schiudere la porta bronzea del suo famedio.

Paolo Blanes, fiorentino, si può dir nascesse per la declamazione tragica: geniale sonorità di voce, squisita correttezza di pronuncia, scultoria prestanza di persona. Pochi lo avanzarono nel *Saul* e nell'*Aristodemo* del Monti. Anche nel dramma era valoroso, ma nella Compagnia del Vicerè non poteva invadere questo terreno che il Demarini erasi esclusivamente riserbato. Morì nel 1822 nella sua Firenze.

Il Bettini, che fu padre della celebre Amalia Bet-

tini che vedremo prima attrice nella Compagnia Reale Sarda, era a questo tempo un giovane attore d' alte promesse che troncò una morte immatura. Fu primo e solo che, David nel Saul, cantasse i versi lirici col- l' accompagnamento dell' arpa. Morì a vent' otto anni, in Firenze, quando più s' accostava ai grandi maestri dell' arte.

Il Belloni, pure di Venezia, scampato per miracolo al patibolo che il Cardinale Ruffo preparava agli eroici rivoltosi di Napoli nel 1799, si rifuggì in Roma e al teatro Valle esordì nel Bonfil della *Pamela* goldonia- na. Poscia si segnalò nelle parti di padre, ed ebbe gran clamor di successo in quella del vecchio demente nel dramma *Agnese di Fitzenry.*

Nicola Pertica non fu superato che dal grande Luigi Vestri nei caratteri promiscui, mentre vinse lo stesso Vestri nella comicità. Pieno di arguta festività, grazio- so ma castigato nei comici lazzi, conosceva il segreto di esilarare gli spettatori con la naturalezza festosa della recitazione. Il teatro goldoniano era il suo re- gno, e qualche commedia del Nota e del Cosenza l' eb- bero interprete insuperato.

Chiamato a Napoli per seguirvi il Fabbrichesi, sparlò dei Carbonari. Una notte, da persone mascherate e armate di pugnali, nella oscurità di un vicolo, fu diffidato di smettere, pena la vita. Ne morì di spavento.

Il Prepiani fu un tiranno precursore di quel Nicola Vedova che battezzò sè stesso per *il più gran tiranno dopo Cristo,* volendo alludere all' êra Cristiana.

Il Tessari sosteneva con assai valore le parti di ge- nerico *dignitoso,* epiteto di compensazione per l' indole dell' ufficio subordinato agli attori principali della Com- pagnia.

Fra i componimenti italiani, e qualcuno tedesco, onde componevasi il repertorio della Reale italiana, è notevole l' *Ajace* del Foscolo, la cui prima rappresentazione, seguìta al teatro della Scala nel dicembre del 1811, fu un vero e proprio avvenimento letterario ed artistico.

Il cantor dei *Sepolcri,* che chiamava l' Alfieri il conte Vittorio, e che sarà poi così severo col Pellico quando questi gli leggerà la sua *Francesca,* aveva dato con molto plauso a Venezia la tragedia *Ricciarda,* ed ora voleva affermarsi successore dell' Astigiano, con questo suo *Ajace.*

« L' Ajace è finito: Fabbrichesi l' ha già ricevuto: le parti devon essere distribuite; e verso le prime settimane di dicembre lo vedrete, e lo fischieremo insieme. »

Così scriveva Ugo Foscolo sul finir del novembre 1811 al cavalier Ugo Brunetti in Lodi.

Le parti dell' Aiace furono distribuite così:

Aiace	Blanes
Tecmessa	Anna Fiorilli Pellandi
Agamennone	Tessari
Ulisse	Prepiani
Calcante	Bettini
Teucro	Fabbrichesi

In questa distribuzione si rileva una irregolarità; la parte del vecchio sacerdote affidata al giovane Bettini che sosteneva nella Compagnia quella di amoroso. A ciò si dovette venire per necessità: le parti importantissime di Agamennone e di Ulisse (il feroce critico Urbano Lampredi, avea già notato che questi due per-

sonaggi della tragedia la facevano da protagonisti) dovettero affidarsi al Prepiani e al Tessari, come a dire al padre nobile e al tiranno, e per la parte di Calcante che aveva molto, se non da fare, da dire, bisognò per non iscendere agli attori di ultima fila, affidarla al Bettini che aveva voce potente, e famigliarità con la declamazione del verso tragico.

Certo, il Demarini che, prima di essere scritturato dal Fabbrichesi, faceva *Zaira, Oreste,* i *Baccanali,* e insomma tutto il repertorio tragico del tempo e n' era applauditissimo da' pubblici, avrebbe potuto sostenere con grande vantaggio del lavoro, o la parte di Agamennone o quella di Ulisse. Ma non ci si arrischiò nessuno a proporglielo, nemmeno il Foscolo che di certo non avea paura di brutti musi. Il Demarini non avrebbe accettata mai una parte in tragedia, che necessariamente sarebbe stata subalterna a quella del Blanes, primo attore tragico; come questi, per tutto l' oro del mondo, non avrebbe recitato in commedia o in dramma, protagonista il De Marini. Queste convenienze teatrali, che il Sografi stimmatizzò nella sua bella commedia e che non ancora disparirono dalle nostre scene, erano allora intangibili.

La parte di Teucro se la prese il Fabbrichesi, che le cure del reale capocomicato tenevano lontano dalla scena senza troppo dispiacimento del pubblico. E fu il Fabbrichesi che fe' levare il mormorio irrisorio del pubblico, coll' apostrofe dell' ultimo atto:

O salamini, o soli
Di tanti forti o sciagurati avanzi!

Già nel corso della tragedia, e quando il pubblico era ancora tutto attento e plaudente, le parole Mirmi-

doni e Salamini si pronunziavano con tutta impunità; solamente nella stanchezza degli ultimi atti e specie del quinto, la platea si vendicò della noia patita, cogliendo a volo la poco spiritosa allusione della parola *Salamini*.

Nella scelta del vestiario, nell' ordinazione e pittura delle scene, e in tutto insomma l' allestimento delle prove e persino nella declamazione degli attori il Foscolo voll eingerirsi: sopra tutto assisteva indefesso alle prove, nelle quali, un po' ad imitazione del conte Vittorio (com' egli lo chiamava nelle lettere alla d' Albany), imponeva per sino l' inflessione della voce, e l' atteggiamento della persona.

La sera della domenica 8 dicembre 1811 la Compagnia Vicereale aveva rappresentato *Clementina e Valdemaro,* commedia sentimentale, e per farsa quelle *Convenienze teatrali* di cui si è parlato più indietro. Sfollato il teatro dal pubblico domenicale dopo la rappresentazione, il lampadario rimase fermo, invece di risalire, come l' altre sere, e scomparire nel soffitto della vastissima sala. Rimase pure accesa la batteria dei lumi ad olio; e gli attori tragici, dei quali pure più sopra declinammo i nomi, cominciarono, al cospetto dell' autore intabarrato e fremebondo, la prova generale dell' *Aiace* che si doveva e si rappresentò in fatti nella sera susseguente di lunedì 9 dicembre.

Non sarebbe impossibile ricostruire quella *prima* dell' Aiace e il teatro della Scala gremito da cima a fondo com' era in quella sera del 9 dicembre.

Presso a poco le grandi famiglie lombarde erano quelle di ora; e le belle dame milanesi come brilleranno ottant' anni dopo alla *prima* dell' *Otello* di Verdi, così sfolgoreggiavano di bellezza sul finire del 1811.

Non ci sarà che il divario tra la grazia delle splendide *toilettes* d' allora e la foggia di quelle di adesso.

Il figurino del tempo, venuto da Parigi la settimana precedente alla prima rappresentazione dell' *Aiace,* del *Corriere delle Dame* della Lattanzi, rappresenta una giovane donna con un diadema di brillanti in testa. Il vestito (il testo del figurino lo chiama abito di stoffa di Lione) è bianco, intrecciato di api ricamate in oro. I guanti, a pieghe, fino al gomito, ma più coprenti d' ora l' avambraccio e l' omero.

Belle donne e riccamente quanto scarsamente vestite, allora come adesso. Più, Milano era la capitale, vi risiedevano il principe Eugenio, i ministri. Non pare che il Vicerè quella sera fosse alla Scala, ma di certo, nel palco reale di mezza etichetta, avranno luccicato le uniformi tutte ricami d' oro de' ciambellani, e specie quella del conte Bianchetti di Bologna, amico ed entusiasta di Ugo Foscolo: e nel palco dei ministeri, la redingotta nera, con mantelletta sulle spalle, del cavaliere Zanoli, segretario generale al ministero della guerra. In un palco di prim' ordine, a destra, il cavaliere Ugo Brunetti, con la signora Lucilla sul davanti: in fondo, fremebondo, convulso, l' autore. Nel brulicame nero e fitto della platea mal rischiarata dall' altissimo lampadario, un uomo che, veduto in un teatro pareva un prete e veduto in chiesa pareva un caratterista, non istava mai fermo. Prima ancora che s' alzasse il telone, e uno per uno s' infiammassero il lumi del proscenio, saltabeccava da un crocchio all' altro; e lo si vedeva uscire ed entrare da uno in un altro palchetto. Si sarebbe scambiato con un grande capitano, pochi minuti innanzi la battaglia.

Quell' uomo era l' abate Urbano Lampredi nemico

di Foscolo, come già di Vittorio Alfieri: e leggeremo più avanti che feroce censore già si proponeva di essere dell' Ajace. Egli era del novero di coloro che intendono la critica come un modo di spicciar fuori la materia dei propri fignoli.

Non è qui il luogo, ad uno studio critico sull'Aiace: bensì, ricostruendo e seguitando gli avvenimenti e le fasi della rappresentazione e della serata, non è malagevole tirarne fuori, una per una, le ragioni dello insuccesso. Che tale fu, o successo di stima, come si direbbe ora.

Nel primo atto il protagonista non appare, come si è usato spesso da' classici: e cosi hanno tutt' agio a dichiararsi la magniloquente ambizione d' Atride la perfida scaltrezza di Ulisse, insieme coll' impeto giovanile e malcauto di Teucro, minor fratello di Aiace.

Di questi è parola solo rispetto al desiderio di lui di avere le armi di Achille. Quest' atto, sebbene (diciamolo pure) vuoto di azione, fu molto applaudito; e tanto era ancora la aspettazione del pubblico, che, al secondo atto, e dopo una scena violenta fra Calcante ed Agamennone nella quale si vide e spiacque la reminiscenza della alfierana frà Saul ed Achimelech, il pubblico non cedette punto alla ilarità alla quale lo provocava l' annunzio fatto da un araldo:

Ajace, re de' Salamini: e il rinvio dei guerrieri comparse, che Ajace poco stante faceva con queste parole indirizzate a una mezza serqua di mascalzoni:

« *Ite al mio campo, o forti figli di Salamina* ».

L' atto terzo si raggira tutto sull' assemblea de' regi allora allora levata, e nella quale si discusse la questione dell' armi di Achille, che Ulisse briga per sè. Come suole in certe adunanze tumultuanti, vi si risolve

poco o nulla: e Ajace viene a richiamarsene al Re dei re. In questa scena è alto clamor d' invettive, e splendor grande di versi e d' immagini: così che il sipario scese fra il festante tumulto degli applausi. Il pubblico voleva ad ogni patto al proscenio l' autore, chiamandolo a nome; di che sdegnato Ugo Foscolo a cui pareva che il silenzio e l' attenzione degli ascoltatori fosse il miglior plauso desiderabile, si avvolse nel mantello, aprì l' uscio del palco, e disparve.

Uscì dal teatro, e certamente con la certezza di un trionfo completo e più romoroso e personale ch' egli non desiderasse nella modestia, se così può dirsi, del suo orgoglio. È noto ch' egli faceva grande assegnamento nella parte affettiva della tragedia che incominciava al quart' atto con la comparizione di Tecmessa. Ma in un lavoro drammatico in cinque atti, specie in una tragedia, la commozione che arriva al quarto, è in ritardo e corre rischio di non far più caldo nè freddo.

Così avvenne. Il pubblico vide volentieri la signora Anna Pellandi (la prima attrice assoluta) sotto la *gemmata zona* della schiava troiana, moglie di Aiace; si intenerì per un momento ai casi, e alle lagrime di lei; ma dovette vederla presto uscire dalle scene per non tornarvi che all' atto quinto, a sentire da Calcante, che è su di un colle, la descrizione della mischia sanguinosa dalla quale Aiace si allontana un momento per venire sulla scena a darsi la morte.

È curiosa l' impressioae finale che ricevette il pubblico; non si rese conto delle ragioni onde Aiace è tratto ad uccidersi. Questo ci riferisce il Lampredi, sin dalle prime parole dell' articolo di critica ch' egli pubblicò nel *Poligrafo*, subito dopo la *prima* dell' Aiace.

« Esciva io la sera del 9 dal teatro della Scala, premuto d' ogni parte dalla grandissima folla di persone accorse ad udire la nuovissima tragedia di Ugo Foscolo, intitolata l' *Aiace,* quando fra le varie osservazioni che l' uno all' altro faceva, due ne udii che attirarono la mia attenzione Voltosi un uomo di bella presenza (?) al suo vicino : — Io per me, diss' egli in buon milanese, non ho potuto capire perchè Aiace siasi data la morte. — Ciò per me nulla monta, rispose l' altro, con un tal poco di cattiva cera : (?) io mi sono annoiato moltissimo, e la tragedia mi è sembrata troppo lunga. »

Questa può parere una malignità molto sospetta di critico implacabile, quale fu veramente di Lampredi per l' *Aiace* : e in che veleno intingesse la penna, basterà a chiarire che, giusto al proposito della catastrofe della tragedia, il gazzettiere fa dello spirito in questa maniera :

« Aiace entra furibondo in iscena (atto 5°) perchè crede che il fratello (Teucro) sia traditore ; perchè i prigionieri, durante la battaglia, hanno dato le armi ad Ulisse, perchè teme che Teucro ammazzi suo figlio, perchè teme di passare egli stesso per un traditore, perchè... insomma, si ammazza per molti motivi passati, presenti e futuri : ma prima d' ammazzarsi Aiace stesso (chi lo crederebbe ?) parla filosoficamente sul suicidio come l' *Amleto* di Shakespeare, e come Jacopo Ortis (cioè Verther), si prepara a morire, filosofando... e sta poi una mezz' oretta prima di morire affinchè Teucro possa con lui discolparsi. »

La irrisione di questi appunti si fa veleno addirittura nell' accenno all' Jacopo Ortis, e specialmente nel tra-parentesi *(cioè Verther)* con cui il critico volle ri-

cordare malignamente le affinità fra il romanzo italiano e il tedesco.

Dove poi la critica dell'abate da acerba diventa villana è in questo periodo (che il critico mette in bocca a un supposto interlocutore) e col quale si chiude il secondo articolo del *Poligrafo*.

« Cotesta non è tragedia affatto, ma una miserabile parodia di un pezzo di storia eroica, nella quale Agamennone è trasformato nel Capitan Coviello, Ulisse in Brighella, Teucro in Arlecchino, Calcante in Pantalone, Tecmessa in Rosaura, ed Aiace in Meneghino Pecenna. »

Dal che si vede come di Urbano il Lampredi non avesse proprio che il nome.

Più cortese di molto fu il critico del « Giornale italiano » (il foglio ufficiale del vice-regno). Dopo aver esposto con garbo le sue osservazioni, conchiude col seguente consiglio il quale prova che allora, come sempre, i critici avrebbero voluto dall'autore tutt'altra cosa da quella ch'egli si era proposto di scrivere.

« Tali sono, se noi non andiamo errati, le ragioni per cui questa tragedia non fu accolta con quegli applausi che sembrava doversi aspettare. Maggior campo di gloria si aprirà forse il nostro autore, se, abbandonando i mitologici argomenti, rivolgerà il suo ingegno a quelli che trarre si possono dalla storia. Allorchè dal pubblico di Parigi fu freddamente accolto il quinto atto dell'*Oreste* di Voltaire, troppo fedele imitazione del greco, *c'est pourtant Sophocle*, diceva l'autore a madame de Graffigny, e questa gli rispose colla piacevole parodia di un verso delle *Femmes savantes:*

Excusez nous, monsieur, nous ne sommes pas Grecs. »

Certo, il disegno della tragedia poteva essere più avveduto, più compatto il congegno, e più chiare le motivazioni della catastrofe ; ma nell' *Aiace* sono tesori, a profusione, di poesia e di forti pensieri. Con arte sapiente, checchè ne dica il critico del Poligrafo, sono dipinti non che il protagonista, Agamennone e Ulisse ; e del secondo, lumeggiati stupendamente i rimorsi paterni, e le rimembranze della sacrificata Ifigenia.

Quando Tecmessa chiede ad Agamennone, accennando del proprio figlio che è in pericolo,

Signor, tu non sei padre ?

Agamennone risponde, più a sè che a lei :

Io ?... Sì... fui padre.

Il successo della rappresentazione, clamoroso nei primi tre atti così da spaventare la scontrosità del poeta, si raffreddò negli ultimi due sino alle irreverenti risate sui Salamini ; ma nulla tolse alla fama dell' autor dei *Sepolcri*. Se ne fece una replica (non due, come si dice nell' epistolario foscoliano) la sera susseguente, martedì 10 dicembre 1811 ; e forse lo scarso pubblico e la tiepida accoglienza dissuasero dalla terza rappresentazione già disegnata pel mercoledì successivo, nella cui sera fu invece rappresentato *il cugino di Lisbona*, caval di battaglia del Demarini.

L' autore di *Aiace* assapora, senza onore di marmi, la immortalità in Santa Croce ; dell' abate Urbano Lampredi, che fu pure dotto giurista, si ricorda il nome solo a confronto non lusinghiero con la grande anima del leone *che aveva troppo ruggito.*

In questa stessa quaresima del 1811 formavasi una riunione d' artisti che sarà chiamata a prendere e a tenere un posto onorevole in concorrenza con la Vicereale di Milano, e poscia con le reali di Torino, Napoli, Modena e Parma che vedremo, sull' esempio della prima, sorgere una per una nelle Corti della penisola.

La Comica Compagnia di cui parliamo, fu notevole per gli artisti ond' ebbe a comporsi, (quali una Carlotta Marchionni e Luigi Domeniconi di cui avremo a parlare più innanzi, specie pei meriti che gli valsero il nome di *Capo comico galantuomo)* e perchè ancora ebbe l' onore di rappresentare, la prima volta, la tragedia del Pellico, *Francesca da Rimini.*

Il buon Silvio era istitutore di Casa Porro in Milano (1817-18) quando scrisse la parola *fine* alla Francesca. È risaputo l' iroso giudizio che ne fece il Foscolo, ancor memore, forse, del fiasco dell' *Aiace. Lascia stare i morti di Dante* disse al Pellico, rendendogli il manoscritto che questi gli avea dato a leggere, e non immaginando neppur per ombra il lungo e ancor vivo successo di entusiasmo e di lagrime che doveva ottenere questa tragedia. E che in essa sia con umanità vera e palpitante, tratteggiato l'amore, è provato largamente da questa esclamazione :

« Eterno Iddio,
» Che è questo mai ? »

di Francesca quando si sente tutta avvolta dall' atmosfera della passione ; e lo prova ancora la protesta di Paolo morente :

« E s' anco.
Dell' empio amor soffrir dovessi eterno
Il martìro sotterra, eternamente
Più e più sempre t' amerò.... »

Questi tre versi che sono una pennellata, da mae-

stro, indussero probabilmente il pio Silvio a rinnegare la sua *Francesca*. Ma il devoto amico della Marchesa di Barolo non è più; mentre la sua *Francesca* vive e *vivrà* all' ombra di quella del padre Dante.

Infatti, questa tragedia con tutti i difetti di che può appuntarla la critica, e che non sono pochi, ha una scena (quella del terzo atto per Paolo e Francesca) che può dirsi una pagina immortale di giovinezza e di amore. Anche l' apostrofe all' Italia (atto primo, scena quarta) sarà rettorica ed ampollosa sin che si vuole, ma ove si pensi che per ben tre quarti di secolo ha suscitato e suscita anche adesso l' entusiasmo del pubblico; e che siffatto entusiasmo, nei primi tempi in che la tragedia venne a luce, tenne viva la fiamma del patriottismo non ostante l' esiglio e la forca ond' era allora premiato; che quell' entusiasmo si chiamò i Carbonari, il ventuno, il trentuno, il quarantotto, il cinquantanove e Roma capitale del regno d' Italia, si può avere a quella rettorica e a quella ampollosità un po' d' indulgenza.

La *Francesca da Rimini* si rappresentò in Milano, la prima volta, nel carnevale 1817-18 dalla Compagnia Maraviglia e Belloni. Le parti erano così distribuite: *Francesca,* Carlotta Marchionni: *Paolo,* Luigi Domeniconi: *Lanciotto,* il Maraviglia: e *Guido,* il Belloni.

Della Marchionni parleremo quando andrà fra poco prima attrice nella Reale Sarda; diremo del Domeniconi, che nacque in Rimini, da un fattore di campagna, nel 1786, e morì in Roma nel 1865. Tozza la persona, prominente il naso, la testa sepolta fra le spalle; però la voce ebbe squillante e simpatica, piccoli ma scintillanti gli occhi. Non era certo un Adone

nè un Apollo del Belvedere; eppure levava ovunque romore di fanatismo al fianco di quella grande attrice che era la Marchionni. Fu il primo dei generici, nel senso esatto della parola: dal Paolo nella *Francesca,* passava al Montalbano nelle due *Chiare di Rosemberg,* al Walter nella *Orfanella della Svizzera,* al Conte di Mendrisio nella *Gismonda* e all' Everardo nella *Iginia d' Asti* del Pellico, al *Saul* e al *Filippo* dell' Alfieri, all' *Aristodemo* nella tragedia omonima del Monti. Fu inarrivabile nello Zambrino del *Galeotto Manfredi* dello stesso Monti, che la scrisse pieno della lettura di Otello dello Shakespeare, allora sconosciuto sulle scene italiane. Infatti, Matilde è un Moro di Venezia in gonnella, e Zambrino è un Jago in diciottesimo. Di suo, il cantore di Basville non messe in questa tragedia che un po' di cronaca faentina, e il vigore d' alti pensieri significati dalla magia di un verso che non sai se più armonioso o più nobile.

Pel Domeniconi, Giovanni Battista Niccolini scriverà le tragedie *Lodovico il Moro* e *Giovanni da Procida.*

Dal 1833 al 1863 fece il capocomico. Fu primo, dopo il Fabbrichesi, ad arredare riccamente la scena, primissimo a far scrivere, premiandoli, i commediografi. Ebbe avversa talora la fortuna, ma questa non riuscì mai ad abbatterlo, nè a fargli mancare ai propri impegni. Siffatta tenacità nel pagare i debiti, allora come adesso maravigliosa, gli manteneva il credito e gli meritò di dividere, col gran Re Vittorio Emanuele, il glorioso nomignolo di galantuomo.

Ed è curioso che un attore il quale dalla scena pareva antiquato nel metodo e nella dizione, avesse, come capocomico, vivissimo il sentimento della modernità, e la simpatia per tutto che era giovane e pro-

mettente. Egli, infatti, del giovinetto Tommaso Salvini che si faceva fischiare ogni sera al teatro Fiorentini di Napoli nelle parti di secondo amoroso, intravvide l' avvenire; e lo chiamò primo attore a fianco, nientemeno, di Adelaide Ristori. Da un teatrino di dilettanti in Firenze levò, più tardi, Francesco Ciotti che diverrà ben presto un primo attore de' più corretti e garbati. A Michele Uda commise e pagò la bella commedia *Gli Spostati,* che ingiustamente naufragava al Cocomero: e fu primo, fra gli attori, a essere insignito della croce mauriziana conferitagli dal Governo nel 1861, come premio d' un avveduto disegno per la istituzione di un teatro drammatico nazionale.

Erasi ancora, come si vede, nella luna di miele del Regno: e si credeva da un uomo di Stato che si dovesse far qualche cosa per il teatro italiano. Ma gli sfidati nemici di questa istituzione, e sono molti nella Italia di Carlo Goldoni e di Vittorio Alfieri, si rassicurino: quell' uomo di Stato si chiamava il conte di Cavour, che morì subito nel 1861: e d' altri conti di Cavour, almeno per ora, non è pericolo.

FINE DELLA PARTE PRIMA.

Parte Seconda

PARTE SECONDA

(1818-1830).

SOMMARIO

La Compagnia Reale Sarda e i suoi attori. — Francesco Augusto Bon e le sue commedie. — Gli imitatori: da Terenzio al Nota, al Foscolo, e a Paolo Costa colla sua *Properzia De Rossi* tratta dalla *Stella* del Goethe. — Il barone Alberto Nota, il suo teatro. — Angelo Brofferio. — La Reale di Napoli. — Luigi Vestri. — La Compagnia Ducale di Modena. — La Ducale di Parma. — Il barone Cosenza. — Autori comici e tragici, commedie e tragedie del tempo. — Il Duca di Ventignano e la sua Medea. — Davide Bertolotti e sua *Ines de Castro*. — *Osti e non Osti*, famosa commedia del Casari. — Giambattista Niccolini, le sue tragedie e i suoi poemi drammatici, lo *Strozzi*, l'*Arnaldo*. — Alessandro Manzoni, e il *Carmagnola* e l'*Adelchi*. — Gli Spettacoli. — Carlo Roti e Luigi Marchionni. — I mecenati e il teatro. — Giustizia resa alla superiorità del teatro francese. — Le *pochades*. — Un capolavoro italiano a Parigi.

Il nobile esempio dato da Eugenio di Beauarnais con la istituzione in Milano di una Compagnia drammatica alle paghe del Vice-Re, insigne per valentia d' attori e per novità ed eccellenza di componimenti, fu imitato dai principi d' Italia rimasti o ritornati sul trono dopo la caduta del colosso napoleonico. Primo fra essi Ferdinando di Napoli a raccogliere agli stessi patti la Compagnia Fabbrichesi, rimasta sul lastrico; indi Vittorio Emanuele I° Re di Sardegna, il quale con patente 28 giugno 1820 istituiva in Torino una Com-

pagnia Drammatica stabile, con le seguenti motivazioni che onorano il Re. « *Considerando* Noi che l' arte drammatica, ben regolata e opportunamente favoreggiata e protetta, mentre procaccia agli abitanti della Capitale un onesto solazzo, tende a ingentilire il costume; e volendo Noi per altra parte concorrere con altri Principi d' Italia nel conservare la purità della nostra leggiadrissima favella, e nel sollevare a più alto grado di splendore un' arte così illustre ad un tempo e così profittevole, in cui felicissimi italiani ingegni hanno dato prove di singolare valore, Ci siamo di buon grado determinati.... »

L' appannaggio della Compagnia, lire cinquantamila l' anno; il Capocomico Bazzi chiamato alla Direzione. I teatri destinati in Torino alle rappresentazioni, il Carignano per la primavera e l' estate » che finiva col mese d' agosto: il teatro del Marchese d' Angennes pel carnevale. La quaresima non si recitava, ma si allestiva il repertorio con prove mattutine e serali: ottimo provvedimento, che assicurava l' affiatarsi de' comici, e la spedita e sicura recitazione delle commedie.

Il Bazzi, uomo integerrimo e valoroso istitutore drammatico, era ben lungi da quella ignoranza onde, pur troppo, non andarono immuni artisti venuti poscia in gran fama per èmpito d' intuizione naturale e rigoglio di fisici mezzi. Egli ha lasciato un manuale pregevole per la recitazione, edito in Torino nel 1845, tipi del Fodratti. La prima cosa che faceva onore a lui, attore miserrimo; non recitava mai. Era anche spiritoso. A un' attrice che abitualmente tardava alla prova, donò un oriuolo: a un suggeritore che, quando perdeva al gioco mordeva un Cristo di gesso, ne donò uno di bronzo.

Per le disposizioni della R. Patente surriferita, la nuova Compagnia doveva comporsi col fior fiore de' più illustri fra attori e attrici del tempo. Degli astri maggiori d'allora, Carlotta Marchionni era col Maravi-glia e col Domeniconi; — la Tessari a Napoli, col Fab-brichesi. Demarini, Vestri, Blanes e la Pelandi, stac-catisi dalla Reale italiana, scorrevano per proprio conto le scene della penisola. Solo nel 1823 la Reale Sarda avrà la Marchionni, nel 1828 il Vestri. Per il primo anno il Bazzi si dovè contentare di sua moglie Anna Maria, allora sul declinare della giovinezza, non del valore: dei coniugi Luigi e Rosa Romagnoli, ottimo ma compassato attore il primo, fior di gioventù, di bellezza, di brio la seconda. Il conte Domenico Righetti veronese, e sua moglie Vincenza, il romano Giovanni Boccomini, (non secondo che al Demarini nel dipingere la verde o la cadente vecchiezza), il caratterista Miutti che recava sulle scene il riflesso delle stravaganze ond' era gaiamente famosa la vita di lui: tale il nerbo della Reale.

A questa pleiade deve aggiungersi un altro astro, ch' ebbe duplice splendore d'attore e di commedio-grafo: Francesco Augusto Bon, nato a Venezia nel 1788, aveva trentatrè anni quando entrò nella Reale, d'onde uscirà dopo un anno per non rientrarvi più mai. — Casa Bon è scritta nel libro d'oro della Serenissima; e, benchè fosse ancor fresca la rivoluzione francese, una certa boria di quel patriziato veneziano non si scompagnò mai dal brio dell' attore valoroso, nè dalla penna del commediografo spregiudicato. Per non occu-parci che dell' autore, segneremo per prima delle opere sue quella che vive tuttora sulla scena, e cioè la tri-

logia che s' intitola da *Ludro:* un tipo appena sbozzato da Carlo Goldoni, e che il Bon meritò di torgli in imprestito e di perfezionarlo. Infatti, questa figura di imbroglione, sensale, e mezzano, egli rese così viva ed umana, che è passata in proverbio; onore che spetta solo alle creazioni del genio. Qualche critico rilevò che nel *Ludro e la Gran giornata* i raggiri sono così complicati da disgradarne un laberinto, nel quale si perderebbe lo stesso autore; che nel *Matrimonio di Ludro,* la vecchia sposa denarosa, e il cinismo dello sposo passano il segno della comicità e toccano il disgusto; e che *La Vecchiaia di Ludro* è l' apoteosi della furfanteria. Ma, con tutto questo, la trilogia furoreggiò sempre recitata dall' autore, dal De Rossi, da Giambattista Zoppetti e, nel momento in cui si scrivono queste righe, l' attore Privato, più che settantenne, rallegra coi *Ludri* i pubblici d' Italia. Al De Rossi, coetaneo del Bon e che con esso rivaleggiava nell' interpretazione del personaggio, disse il Bon con quell' inesauribile causticità che fu tutta sua, *Co sarò morto, ela sarà el primo Ludro dell' arte.* (*)

Ebbero assai plauso, del Bon, anche *L' importuno e l' astratto,* modello di commedia di carattere; *Così faceva mio padre,* presa un po' dal *Todaro brontolon,* e dal *Burbero Benefico* di babbo Goldoni, ma ravvivata con un dialogo brillante, un po' alla francese; e *Il Vagabondo e la sua famiglia,* ispiratagli da una nota incisione, e che ha tutte le attrattive e gli effetti scenici di un dramma francese del tempo, senza perder troppo delle fattezze della commedia italiana. Nel *Testamento di Figaro* il Bon si mostrò non indegno di

(*) Si sa che *Ludro* è sinonimo di briccone.

proseguire la trilogia del Beaumarchais. Però, il suo capolavoro è una commediola in due atti, *Niente di male*. Alla distanza di cinque sesti di secolo, le quattro figurine onde si compone l'azione, dilettano e rapiscono ancora qualsi a più difficile e severo uditorio. Egli stesso, il Bon, v'era inarrivabile nella parte del servitore intrigante. È fama che alla prima rappresentazione del *Niente di male* il pubblico veneziano ne volesse immediatamente la replica, nella stessa sera: il che sarebbe pure seguìto ai *Gelosi fortunati* del Giraud, nel teatro del Cocomero in Firenze, ora teatro Niccolini.

Fece parte il Bon, in età matura, della Compagnia Lombarda che Alamanno Morelli ebbe da Gustavo Modena e da Giacinto Battaglia; ma il suo ruolo era limitato a poche parti, delle quali la preferita da lui fu, nel repertorio nostro, il *Sor Cristoforo* della *Casa nova* goldoniana; e nel teatro francese, *Il falso galantuomo,* di Duval, fredda ma garbata imitazione dello immortale *Tartufo* molieriano.

Sugli ultimi anni, se la prese col pubblico del teatro Re di Milano, perchè accolse freddamente il *Pietro Paolo Rubens,* dramma di genere già invecchiato sino d'allora. Ebbe alta la persona, vividi gli occhi, schietta e intellettuale, sebbene altezzosa, la fisonomia. Quanto più l'età gli si stringeva a' panni, ei vi si ribellava con vigore disperato, costringendo con un cravattone enorme, la testa a stare alta; i capegli, con la tinta, ad essere neri; e le gambe ad essere svelte, disdegnando il bastone, e baloccandosi invece con un bambou elegantissimo dal pomo d'oro cesellato e gemmato. Morì a Padova nel 1858, Direttore dell' accademia filodrammatica di Milano. Lasciò scritto, in fondo alle sue Me-

morie, tutte di suo pugno: « Nato nel 1788 — morto, (in bianco). Prego gli amici di mettere questa data, perchè io non sarò in grado di farlo. » Spendeva allegramente tutto il suo. Con le donne, magnifico: cogli uomini, disinteressato.

Al drammaturgo modenese Sabbatini, a cui pose in iscena il *Masaniello,* con quaranta e più personaggi, richiesto che compenso ne volesse, rispose: uno dei tuoi zamponi.

Le più originali sue commedie sono *Chi è Vossignoria, e Vossignoria chi è?* una accolta di gentuccia che vuol darsela a bere reciprocamente; e i *Compagni di viaggio,* una farsa in tre atti, in cui per la prima volta apparve sulla scena italiana una diligenza di campagna. E, per fine, la storia dell'arte deve assegnare a Francesco Augusto Bon di aver messo trent'anni prima che Paolo Ferrari, i comici stessi, coraggiosamente, in iscena. Un assalimento di ipocondria e un prematuro disgusto del teatro gli ispirarono l'*Addio alle scene,* commedia patetica e nobilissima, con cui egli — per poco — tolse comiato, come autore e come attore, dal pubblico.

Un episodio affettuoso e interessante si lega all'ordito principale con una sobria ed efficace soggettività. Il successo di questa commedia fu grandissimo quando il Bon la recitò egli stesso, in persona, la prima volta. Tutti, a cominciare da lui, credevano ad un addio cui però succedette ben presto, e fortunatamente, il ritorno. Ma dove il Bon dette la stura alla satirica vena, fu nel *Dietro alle scene,* tre atti mordaci, implacabili onde è tratto alla gogna del palcoscenico il mondo del palcoscenico.

La presunzione, la venalità, la maldicenza e la

ignoranza supina de' suoi compagni d' arte sono dall' autore flagellate a sangue in questa commedia riboccante di giocondità e di allegrissimi casi, che durò lungamente sulle scene festeggiata dai pubblici, ma detestata dagli attori che finirono col proscriverla, allegando che la civiltà dei tempi nuovi avea reso calunniosa e fuori tiro la satira. Il che, se può esser vero in gran parte, per le riunioni artistiche che si rispettano, non è così per quelle che vanno tuttora zingareggiando pei teatri minori dello stivale.

Di Alberto Nota, uno dei maggiori tributarii al repertorio della Reale Sarda, si sono dette e ripetute due cose. Una, ch' egli affettasse di non aver mai letto Goldoni, mentre è imitazione goldoniana, anche nell' argomento, la più parte delle commedie di lui: la seconda, che con Terenzio avesse molti punti di somiglianza, in guisa da meritare il nome di Terenzio moderno.

La prima di quelle è da escludersi assolutamente. Un uomo serio, che tenne pubblici ed elevati uffici, non affetta disprezzo per l' autore a cui si è ispirato. Del Goldoni imitò *Il Burbero benefico* con *L' Atrabiliare; La Donna sola* con *La Vedova in solitudine, La Locandiera* con *La Lusinghiera*, il *Cavalier di buon gusto* col *Filosofo celibe, L' Adulatore* con *L' oppressore e l' oppresso, Lo spirito di contraddizione* con *La Donna irrequieta, Gli innamorati* con *Le Risoluzioni in amore, Il curioso accidente* con *L' Ospite francese, Il Ricco insidiato* con *Il nuovo ricco, La finta ammalata* con *L'ammalato per immaginazione,* e più altre non escluso un *Torquato Tasso*, profanazione di cui pure Goldoni si rese, diciamolo pure, colpevole.

Che il Nota meritasse poi il nome di moderno Terenzio, non è dubbio. Coll' Affricano egli ha comune la scarsa originalità, come vedemmo: quegli fu trascrittore felice di commedie altrui, il Nota andò sulle righe del Goldoni, e del Moliere. Terenzio fu elegante nella forma, ma freddo e compassato nella composizione; parimenti al Nota si appuntano i lisci dello stile, la purezza cruschevole della lingua, che tolgono al dialogo naturalezza ed efficacia. Nel Terenzio antico e nel moderno si lodano i nobili intendimenti del tema, e dell' azione il regolare procedere, l' ingegnoso congegno, e il corretto disegno.

Parrebbe anzi giusto, serbate le proporzioni, dare al Nota sull' affricano la prevalenza rispetto alla varietà, e alla copia degli elaborati. Ogni modo, gli piacque il nomignolo: dappoichè, in fronte all' opere sue, scrisse questi due versi terenziani: *Quia sciebam dubiam fortunam esse scenicam, spe incerta, certum labore mihi sustuli.*

Come Terenzio trascrisse Menandro, Nota imitò Goldoni, e Ugo Foscolo intese a condurre la tragedia alfieriana su campo più vasto e in più larga onda di verso, un letterato d' assai minor fama, il bolognese Paolo Costa volle acclimatare sulle italiche scene lo Schiller e il Goethe. Del primo raffazzonò il *Don Carlos,* lasciandogli appena il titolo, del secondo arieggiò *Stella* per farne una *Properzia De Rossi.*

Questo tentativo, che avrebbe una certa importanza per la storia letteraria del nostro teatro, se non avesse la pecca di mutuare per le nostre scene lavori stranieri, storpiandoli, abortì in una prima rappresentazione di cui narreremo, come per l'*Ajace* del Foscolo, la particolareggiata catastrofe.

Narrasi di Properzia De Rossi ch' ebbe ingegno rarissimo, e che fu esperta nella scultura e nella musica. Durano ancora alla ammirazione dei posteri i bassi rilievi che soprastanno alle porte laterali della basilica di San Petronio, i lavori delle chiese del Baracano, e un ritratto meraviglioso del conte Guido Pepoli. Pare innamorasse di tale che poi l'abbandonò e che essa ne morisse di schianto: ma questa è la eterna leggenda delle poetesse e delle pittrici, da Saffo ad Elisabetta Sirani.

Che cosa ci entrasse la storia della dama immaginata dal Goethe, non si sa; e non si sa sopra tutto perchè si attribuissero dal poeta, con una gratuità maravigliosa, alla scultrice di Bologna i casi immaginari dell'eroina tedesca, sciupando così ad un tratto la creazione del Goethe, e, se così si può dire, sofisticando il limpido getto della cronaca bolognese, e della storia dell' arte.

La *Properzia* del Costa come la *Stella* del Goethe, scopre nel proprio amante il marito di una amica.

Il tema avrebbe dato luogo a un certo calore dell' azione e ad un vivo appassionamento qualora le due eroine si contendessero in campo chiuso il possesso dell' uomo amato; ma le due rivali nel dramma costiano non si trovano di fronte l' una all'altra che sul finire del dramma, e per gareggiare freddamente di una scambievole generosità.

Alfonso, l' amante contrastato, è anche più freddo di loro, ed è per giunta assai imbrogliato a decidersi. Meno fortunato dell' eroe di Goethe che divide il talamo con entrambe, l'*Alfonso* del Costa vuol gareggiare egli pure nel retoricume di una magnanimità punto umana.

A lui piace Properzia, ma si rassegnerebbe a portarsi via di soppiatto la moglie, se Properzia non lo prevenisse togliende sè e gli altri dall' impiccio coll' aiuto di un' ampolla di veleno.

« Ohime, dice essa, acuti morsi mi lacerano le viscere. Mi si appanna la vista. »

E a lei, Alfonso: « Infelice, che hai ? »

La scena s' empie di famigliari, e si parla di opportuni soccorsi, ma Properzia dissuade tutti da questa briga. « Non vi prendete affanno, il mio dolore sarà breve. »

Se non bastassero alla poveretta i patimenti fisici e lo strazio morale, eccoti all' ultima scena un cavaliere della Corte romana che, nel nome del Settimo Clemente, viene per invitare Properzia ad andare a Roma ai piedi, dice il cavaliere, dell' augusto trono.

Il momento, per verità, non è opportuno, e Properzia moribonda glie ne fa l'osservazione ; e si contenta di pregarlo affinchè le ottenga dal pontefice il perdono dei propri falli.

E il cavaliere: « farò come vi aggrada, quante volte il vostro pericolo sia quale vi pensate: ma io voglio sperar bene. »

E Properzia, per toglier subito al buon gentiluomo la sua pietosa illusione, si stecchisce morta sul seggiolone con queste parole che chiudono il dramma:

« Io vado... in pace ! »

Non occorre, per istabilire la infelicità del lavoro, rincarare la dose sulla critica che l'autore stesso si è fatta di per sè nella *Prefazione* : che, cioè, tranne Properzia, Elisa ed Alfonso, « gli altri personaggi non hanno niente in sè di notabile o per virtù o per vizi, e che gli introdussi nella favola solo per far progredire l'azione e per disciorre il nodo. »

Solo osserveremo che gli aggiunti personaggi, un Fausto scultore nello studio di Properzia, un Romeo Caccianemici padre di una affittacamere per lo spettacolo della incoronazione di Carlo V, una sorella di Elisa, uno scudiero confidente di Alfonso, un grande di Spagna e un Gozzadini senatore di Bologna, non che far progredire l' azione e scioglierne il nodo, quella inceppano ingombrando inutilmente la scena, e non hanno parte di sorta allo scioglimento di questo.

Nondimeno, dei tre lavori drammatici del Costa dati alle stampe, con quel disegno di toglier favola e azione al teatro tedesco, questa *Properzia* dovè sembrare la più promettente di scenico riuscimento, e di essa per certo facevan gran conto gli amici di lui; cossichè, capitata in Bologna nell'estate del 1828 all'Arena del Sole la compagnia comica del Mascherpa con Maddalena Pelzet, e Luigi Domeniconi, all'autore, modestamente riluttante, si fece dolce violenza acciò licenziasse *Properzia* al bisbetico cimento della scena.

Il mondo letterario bolognese, sebbene fosse la stagione della villeggiatura, si messe in moto per il grande avvenimento.

La celebre Cornelia Martinetti, la cui matura bellezza scendea rapida la china per la valle degli anni, dovette assistere alla rappresentazione da un palco scoperto (ora *box*) della galleria, al parapetto della quale s'affacciavano, in triplice giro, le più belle signore del patriziato e della cittadinanza: tra le quali, la contessa Teresa Malvezzi, volgarizzatrice della *Repubblica* di Cicerone, la bellissima Clementina Degli Antoni, la contessa Pepoli Sampieri, la contessa Guiccioli: in piedi, nella galleria, dietro la fila delle dame, e nell'orchestra (le poltrone d' ora) il fior fiore della culta gioventù,

scolari od ammiratori del Costa; e si chiamavano Marco Minghetti (adolescente), Antonio Zanolini, il marchese Massimiliano Angelelli, il conte Carlo Pepoli, il marchese Agostino Amorini, il marchese Banzi, Tito Masi.

La rappresentazione era diurna: allora non si pensava alla possibilità di recite notturne all' arena del Sole.

Si desinava, nobili, cittadini e plebei, alle tre del pomeriggio; e la recita avea principio alle cinque e mezza. C'era dunque tutto il tempo al chilo, e magari a schiacciare un sonnellino prima di andare allo spettacolo.

Il popolino, al cospetto della solennità letteraria, non aveva disertato le gradinate, anzi vi spiccavano in maggioranza le famose e matronali *bule,* dalle dense e nere trecce e dai fazzoletti a vivi colori. Il titolo femminile del dramma, più che il nome chiarissimo dell'autore, le avea condotte in gran numero, con la speranza di piangere a calde lacrime i casi dell'eroina.

I comici, si è già detto, erano della compagnia Mascherpa, quella stessa che l' anno prima (1827) aveva avuto l'alto onore di rappresentare, per la prima volta in Italia, al Cocomero di Firenze, l' *Antonio Foscarini* del Niccolini.

Nella *Properzia* del Costa ebbero parte, di certo la Pelzet (Properzia) e il Carrani (Alfonso). Al Domeniconi, allora nel colmo della popolarità nelle parti di tiranno e di padre, il dramma non dava ruolo di competenza se forse, per deferenza all' illustre ed estimatissimo autore, non tenne quello, invero insignificante, del senatore Gozzadini che gli dava modo allo sfoggio di una ricca zimarra.

Il pubblico, nemmeno a dirlo, era nonchè disposto,

deliberato a un grande successo. Di questa *Properzia* s'era parlato tanto, se n' era detto un mondo di bene!

Tutti e, diciamolo pure, anche l' autore, facevano assegnamento su di una apoteosi.

Questa non solo mancò, ma fu rasentato il fiasco. Solo si dovette alle lagrime che la Pelzet nell' atto quarto versò da vero e fece versare al pubblico femminino, se si potè mettere insieme quello che si direbbe oggi un successo di stima, con due modeste chiamate all' autore sul diurno proscenio.

Il giorno dopo *Properzia De Rossi* si replicò ma lo scarso pubblico e le tepide accoglienze dissuasero dal tirare innanzi.

La compagnia, nell' inverno, recitò il dramma a Firenze; e credo, al Cocomero, con sorti assai peggiorate. La critica fu severa.

« Avrete saputo, così scriveva nel dicembre il Costa al marchese Biondi in Roma, come questa mia rappresentazione tragica (la *Properzia*) sia stata vilipesa in certo giornale. Se quel satirico ne avesse detto i difetti, non mi avrebbe fatto cosa discara; ma buttarla in terra senza alcuna lode, dire che nel teatro di Firenze non fu bene accolta, tacere degli applausi datile in Bologna e delle molte lagrime che fece versare per due giorni consecutivi, mi sembrano segni di vera malignità..... ho saputo che esso è quel T... che con sfacciataggine meretricia disse che lo stile del Galateo è fiacco e sgraziato e che, ristampando questa divina opera, la straziò tutta con pretensione di correggerla. »

Par dunque che il critico, onde tanto querelavasi il buon Costa, fosse Niccolò Tommasèo.

Ma contro l' autore della *Properzia* si sfogò anche un altro letterato del tempo, l'epigrafista celebre, Luigi

Muzzi, e con questo anagramma sul nome di Paolo Costa: *Poco Salato;* anagramma mirabile veramente per la purezza della costruzione e per l'apprezzamento letterario non ingiusto; ingiustissimo (e si capisce) parve al Costa che rispose di ricambio, sul nome di L. Muzzi di Prato, come il Muzzi si firmava: *ladro tu mi puzzi.* Anagramma, questo, tutt' altro che puro vuoi per le lettere non interamente nè precisamente adoperate, vuoi per la esorbitante ingiustizia del giudizio e l' acerbità dello insulto.

E l'anagramma del Costa spiacque in Bologna ove questa forma di arguta esercitazione dell' ingegno era tenuta in un certo onore; in Bologna dove, parecchi anni di poi, se ne faceva dal Marchetti questo, bellissimo, per Adelaide Ristori: *Or si dee dir Talia.*

Il barone Alberto Nota, dall' ufficio di Segretario del Principe di Carignano (Carlo Alberto) passò Intendente (Prefetto) successivamente a Bobbio, Sanremo, Pinerolo, Casale, Cuneo. Delle sue commedie la più acclamata fu *La Fiera,* che anche adesso piacevolmente s' ascolta e si applaude. È in essa vivacissimo il quadro dell' atto terzo, la fiera d' un villaggio, coi banchi, coi cerretani, e con una indovina che è il pernio su cui la bella commedia si svolge.

La più audace, per una certa voluttuosità richiesta dal tema, è *La Lusinghiera.* Donna Giulia è un carattere scabroso: una bella donna che collo sguardo, col sorriso, colla parola indiretta s' offre ad ogni momento, non concedendosi mai. Ci voleva Carlotta Marchionni, che fu salamandra di castità in mezzo al fuoco della scena, per cavarsela con onore da una parte, nella quale il più degli effetti scenici è nell' artifizio della

controscena muta, nelle occhiate, nei sorrisi e persino nella procace scollatura del busto, vieppiù stimolante quanto più dissimulata sotto la trasparenza dei veli e delle trine. E lo stesso testo della parte scritta, correttissimo e fin scrupoloso nella castigatezza, come usava il Nota, i consueti lisci dello stile di lui, erano comento a quelle languidezze provocatrici, a quegli ardori improvvisi e a tempo rattenuti, a quelle movenze, diremo così, feline.

Breve: scrivendo *La Lusinighiera* dicesi il Nota dipingesse una beltà capricciosa a lui fatale, ben conosciuta, a quel tempo, nei saloni torinesi; e che la nemesi comica aggiungesse strali alla vendetta dell' amante tradito.

Carlotta Marchionni, la estatica delle Orsoline di Verona, la immancabile alle messe meridiane della Consolata o di San Filippo, che prima di uscir sulla scena, ogni sera si faceva, senza ostentazione nè sotterfugio, il suo bravo segno di croce, rappresentò alla perfezione Donna Giulia, come si vedrà poi interpretare sovrana le incestuose fiamme della *Mirra* d' Alfieri. E che il successo di quella commedia fosse presso che esclusivamente dovuto alla Marchionni, apparve chiaro più tardi, quando altre valentissime attrici vi si provarono dopo di lei. O ne accentuassero la simulazione, come Amalia Bettini, o la procacità come la Robotti bellissima, non approdarono che ad annoiare il pubblico, come la prima; o, come la seconda, a farlo romoreggiare.

Quando Carlotta Marchionni, che rinnovò, a mezzo il secolo decimonono, le virtù e la gloria di Isabella Andreini, si ritirerà dalla scena nel 1840, Alberto Nota spezzerà la sua penna culta ed onorata, che gli

valse da Re Carlo Alberto le insegne del Merito Civile di Savoia.

Rincasando nel 1846 dal teatro ove avea assistito alla recita di una sua commedia, morì improvviso per rottura del cuore.

Oggidì, dopo quattro quinti di secolo, il nome di Alberto Nota è simbolo di anestesia scenica. È vezzo sorridere di benevola commiserazione pel suo teatro. Nullameno, e qualsiasi il giudizio che la critica odierna può fare sul teatro di Alberto Nota, è fuori dubbio ch' egli, coll' opera sua, restaurò in Italia la commedia goldoniana che il teatro giacobino e i drammi militari avevano, per un certo tempo, sbandita. E non è men certo che i componimenti del subalpino Terenzio, se non hanno il vanto immortale di tipi passati in proverbio, come l' ebbero Goldoni, Giraud, Sografi, Avelloni, e Paolo Ferrari, se lasciano talora a desiderare quella vena di comicità che sgorgò dalla penna di taluni suoi contemporanei, le commedie del Nota vanno innanzi a tutte le altre del tempo per la struttura sapiente, pel sagace studio del cuore umano, per la purità della lingua, e per la forbitezza elegante del dialogo.

Soprattutto, coraggiosa e civile fu l' opera d' arte di quest' uomo che, sebbene funzionario di un Governo assoluto, e vissuto nell' aule regie, non mai piegò ai prepotenti e onorò la virtù anche, e più, in miserrimo stato.

Degli autori della Reale, in questo suo primo periodo, terzo fu Angelo Brofferio. Dell' uomo politico e dell' avvocato qui non occorre parola. Dell' autore, che scrisse sempre con intento generoso e civile, c' intratterremo.

Lasciando stare certi suoi tentativi della giovinezza

prima, a' quali però i torinesi, alla barba del detto *subalpina gens inimica suis,* fecero buon viso, diremo di una tragedia *Eudosia* la cui storia è briosamente raccontata ne' *Miei tempi* dall' autore stesso che ne recò timidamente lo scartafaccio al Conte Piossasco sopraintendente al repertorio della Reale. Il conte lo ricevette ruvido, fra la polvere della sua biblioteca: promise però di leggere, lesse; e non dovette esserne scontento, dappoichè, sebbene non potesse essergli simpatico quello scapato che, tra parentesi, avea anche preso parte alla famosa giornata di San Salvario nel 1821, accettò la tragedia e, colla lealtà di un vero piemontese, ne curò, col Bazzi, la rappresentazione.

La tragedia è di quattro personaggi, *Eudosia, Vitige, Ildebrando* e *Tiberio* che furono sostenuti dalla Marchionni, dal Boccomini, dal Righetti, e dal Monti. La rappresentazione, cui Re Carlo Felice non voleva assistere perchè in teatro preferiva ridere al piangere, riuscì benissimo. « Gli unanimi applausi (dice la *Gazzetta piemontese,* firma di Paolo Luigi Raby) con cui venne accolta sabato sera questa tragedia possono essere guardati come un giudizio non fallevole del vero suo merito. »

Un' altra tragedia, *Idomeo,* ebbe pur sorti liete, per quanto un po' meno che *Eudosia:* ma l' ingegno del giovane poeta fu presto richiamato al genere cui più si prestava. Il merito di questa evoluzione fu dovuto alla famiglia Rosa, che faceva parte della Compagnia, e della quale il Brofferio venne in tanta dimestichezza da scriver commedie al letto del ragazzo Salvatore, ammalato (1).

---

(1) Questo ragazzo divenne poi il brillante attore Salvator Rosa, acclamatissimo; e tuttora vivente, se bene in tarda vecchiezza.

Le donne di casa Rosa, cioè la Signora Gaetana (discreta traduttrice di mediocri commedie francesi), le figlie Giovannina (che diverrà presto una stella della scena italiana) e Malvina, non che quella Teresa Bertolozzi detta *Gegia,* cugina della Marchionni e gentil bellezza fiorentina ond' ebbe tocco il cuore Silvio Pellico, messero in puntiglio il Brofferio di scrivere in una notte *Mio cugino,* commediola spigliata, un po' alla francese, che si recita anche oggidì, specie dalle filodrammatiche.

Al *Mio cugino* succedette *Il Vampiro* di più vaste proporzioni, ma di non meno spontanea comicità: e poscia *La Saviezza umana, Tutto per il meglio, Il tartufo politico:* e, finalmente, quel delizioso *Salvator Rosa,* commedia ironica nella quale vibra, contro il nobilume ignorante e prepotente, l' acùleo delle satire per le quali è ancor viva la fama dell' artista sovranamente bizzarro.

Se di Angelo Brofferio fu più notoria la feconda parola e il patriottismo disinteressato, non però l' opera sua nell' arte è meno geniale e sincera. Segnatamente nel *Messaggero* egli rese al teatro italiano i servigi di una critica severa, non cessata mai d' esser cortese, nobile protesta alle villanie che un altro torinese, il Baretti, critico anch' esso valoroso, vomitò contro il Goldoni nel secolo anteriore. La critica del Brofferio fu colta, autorevole, senza mai dare il tuffo nella pedanteria. Coi giovani che scrivevano pel teatro, ebbe sempre la indulgenza memore delle difficoltà ai primi passi, toccate a lui stesso: e fu severo solamente cogli autori provetti che non sapevano, o non volevano volgere l' arte a intenti di civiltà e di progresso.

Altri servigi Angelo Brofferio rese al teatro italia-

no. Negli ultimi anni della nobilissima vita, spesa pel bene degli altri e della patria, fu giudice imparziale ed arguto dei concorsi drammatici, i cui esperimenti erano affidati alla Compagnia Reale e alle scene del Carignano. Ma, soprattutto è gloriosa pel Brofferio, e memorabile pel teatro italiano, la difesa ch' egli fece della Compagnia Reale Sarda, condannata a morte dalle Camere subalpine. E qui vuolsi citare le nobili parole di lui, a scorno di coloro che allora e adesso avversano ogni aiuto per l' arte.

« Or via, condannate pure con rigoroso decreto il teatro italiano, date mano alla scure, spegnete quest' ultimo avanzo di nobile retaggio; e allora si dirà che colla libertà, invece di edificare, non sapeste che distruggere; e che, mentre del dispotismo conservaste quasi tutte le odiose leggi, non sapeste difenderne le istituzioni generose. »

Applausi frenetici coprirono queste parole del Brofferio; ma ben sessanta voti di maggioranza abolivano la Compagnia Reale.

Essa, col primo di quaresima del 1854, non era più. Ebbe attrici come la Marchionni, la Bettini, la Ristori, la Robotti; e attori come il Vestri, il Bon, il Taddei, il Gattinelli, il Ventura, il Ferri, il Gottardi, il Peracchi, Ernesto Rossi, Luigi Bellotti Bon, Cesare Dondini e Gaspare Pieri. Gustavo Modena fu richiesto, ma il leale repubblicano sdegnò d'entrare alle paghe di un Re.

Dal 1821 al 1855 rappresentò cinquecento novantuna produzioni italiane.

Se si pensi che la Reale, e per istituto, e nel proprio interesse, studiavasi di avere la primizie d' ogni novità d' importanza e sin dalla sua istituzione si fece un fondo di repertorio di quanto di meglio era già ac-

quisito al teatro nazionale, ben può dirsi che da quella cifra e dall' elenco anzidetto potrà desumersi il sommario bastantemente preciso e completo delle produttività del teatro italiano, dallo scorcio del secolo decimottavo a tutta la prima metà del decimonono. Le sei centinaia di produzioni italiane non rappresentano che mezzo il repertorio della Reale, componendosi l' altra metà con traduzioni dal francese e dal tedesco; opere, insomma, delle quali, per essere straniere, qui a disegno non è fatta parola.

La buona suggestione della Compagnia Vice-reale di Milano, fruttificò a Napoli, e a Torino, come si è veduto: e fece risolvere allo stesso provvedimento le Corti di Modena, e Parma. Ferdinando di Borbone fu primo: poi Vittorio Emanuele I, il Duca di Modena, e — terz' ultima — Maria Luisa Duchessa di Parma, vedova di Napoleone. In Toscana, forse lo spirito di parsimonia onde il gentil paese ha non mendace reputazione, trattenne il Gran Duca dalla spesa di una Compagnia Drammatica. Si contentò di una cattedra di declamazione, titolare, il Morrachesi, vecchio attore tragico, di enfatica scuola.

Lì per lì, l' Austria nel Lombardo-Veneto non aveva nessuna voglia di continuare in Milano una istituzione di civiltà che aveva dato gloria al Beauharnais; e non sarà che più tardi, dopo il quarantanove, ch' essa farà interpellare Gustavo Modena dall' Arciduca Massimiliano: con che successo, può immaginarsi da chi sappia il patriotismo e l' odio per lo straniero che accendevano il petto dell' attore sovrano.

Come già si rileva anche da una frase della Patente del Re di Sardegna, mentre si istituiva la Reale in Torino, Napoli l' aveva già. Il Fabbrichesi, rimasto

sul lastrico, non si perse d'animo. Alla Pellandi, uscita col Blanes, aveva sostituito Carolina Tessari, col marito Alberto: al Bettini, immaturamente rapito a un grande avvenire, il veronese Visetti. Rimanevano il Demarini e, per un po' di tempo, il Pertica a cui succederà Luigi Vestri.

Il repertorio tragico lasciato dal Blanes, era assunto dal Demarini in più del suo ordinario, comico e drammatico.

Curiosamente dolorosa, in questi primordi della Reale napoletana, fu la morte del caratterista Pertica. Egli soleva sparlare alla libera, tra le quinte e nei caffè, dei Carbonari. Una sera, rincasando a mezzanotte dopo il teatro, in un vicolo, fu circondato da persone ravvolte — anche la faccia — in neri mantelli. Smettesse di parlare dei Carbonari, pena la vita, gli intimarono. Pare balenasse, nelle tenebre, la lama di qualche pugnale; però non gli fu torto un capello. Il poveretto, non di meno, ne morì di spavento.

Il Fabbrichesi chiamò a surrogarlo Luigi Vestri, grande astro della scena italiana. Come il Demarini, suo emulo, non era figlio dell' arte. Nacque in Firenze, da civile famiglia che lo avviò negli impieghi giudiziarii. Esercitò anche anatomia nell' Ospedale di Santa Maria Nuova. Ma irresistibile così dovette essere la chiamata che si sentiva dentro per il teatro che, salite a pena le scene, da esse levò subito la maravigliata ammirazione del pubblico: e che pubblico! il veneziano. E in che commedia! *La Bottega del Caffè* di Goldoni. E, via via, un seguito di trionfi nell' Italia del nord e del centro, sin che non è chiamato a Napoli, come dicemmo, a surrogare il Pertica. A Napoli, non piace. È

tradizione dei comici che colà i nuovi venuti debbano, per piacere, fare i conti con la camorra. Ma il vero è che il Pertica aveva avuto giustamente i suoi ammiratori, e che il Demarini era l' idolo del teatro dei Fiorentini: e, per di più, era poco disposto a dividere con altri lo scettro. Il Vestri portò in pace le fredde, se non ostili, accoglienze d' ogni sera: sin che, per uno sbaglio dello stesso Demarini, gli fu resa giustizia.

La Reale di Napoli aveva il suo Nota, come quella di Torino; ed era anch' esso un barone: il barone di Cosenza. Diremo più innanzi dell' autore e dell' opera sua: per ora, basti che aveva scritto un dramma: *Un odio ereditario,* uno dei migliori del suo teatro. In questo lavoro erano due parti belle, e di pari importanza: due fratelli. — Uno, un patriarca, sciorinatore di dottrine umanitarie, un apostolo dell' ideale, che benedice tutti, amici e nemici, grandi e piccoli, reprobi ed eletti. — L' altro, un vecchio aristocratico, tutto bizze e cattiverie, un' anima rabbiosa sì, ma umana. Il Demarini, già lo sappiamo, aveva la scelta delle parti: e prese una cantonata. L' apostolo, il patriarca, (il personaggio si chiama Mastro Paolo) gli parve di gran riuscimento con poca fatica, e lasciò l' altro (il Duca di Drombel) al Vestri.

Il teatro era zeppo alla prima rappresentazione: v' assisteva il Re e la famiglia Reale. Mastro Paolo, il fantoccio declamatore, ebbe gli applausi di rito; ma l' anima rabbiosa del Duca di Drombel, co' suoi scatti, co' suoi furori, colle sue tenerezze impastate, queste e quelli, di carne umana, signoreggiò sovranamente gli ascoltatori così, che finirono col levarsi tutti in piedi a gridare, a batter le mani, e le signore a sventolare i fazzoletti. Luigi Vestri era finalmente messo al suo

posto, a fianco del gran Demarini: il quale, bisogna rendergli giustizia, fu il primo a buttargli le braccia al collo, e a stampargli in faccia un bacio fraterno.

Trascriviamo da una biografia del tempo: « Al solo vederlo, Luigi Vestri, pareva creato dalla natura al genere comico; pingue, col ventre sporgente innanzi, senza però alcuna disgustosa sproporzione di membra. Fisonomia piacente: negli occhi, nelle labbra, nella fronte, potenza di esprimere le più forti commozioni dell' animo. Spontaneo negli affetti: nel ridicolo, senza sconcezza: efficacissimo sì, che più volte non profferendo parola nè movendo mano, sapea con un solo sguardo muovere la moltitudine attonita; e, atterrirla, o rallegrarla, secondo che domandassero le trattate passioni. Da quando entrava sulla scena a quando ne usciva, era così immedesimato nel personaggio, che nulla poteva farnelo distaccare. Nol vedevi nè dardeggiare gli sguardi ne' palchi, nè nella platea, quando l' altro attore a lui favellava: non mendicar parole. La sua voce era aggradevole, risuonante: nella più alta commozione degli affetti talora forse con troppa forza tuonava. Avea tutta la gentilezza del favellare toscano, corretto nelle aspirazioni. Col Demarini ebbe comune la virtù di dar rilievo alle piccole parti. Il giardiniere nell' *Ospizio degli Orfanelli,* il vecchio maggiordomo nella *Pamela,* Ottavio nella *Serva Amorosa* informino. In quest' ultima parte, che non ha che una scena, dipingeva, maestro, la imbecillità della cadente vecchiezza. Che stupor nello sguardo, che pargoleggiar nel sorriso, nella parola! »

Benchè, per quei tempi, avesse lauta la provvisione, tutto spendea, inavveduto, per far vivere signorilmente la famiglia; e così, quando nel luglio 1840 re-

citando egli all' Arena del Sole in Bologna, fu colto da un favo alla nuca, e ne morì in pochi giorni, occorse, per seppellirlo, una recita di beneficenza al Teatro Comunale. Nella Certosa di Bologna, sulla tomba che ne raccoglie le ceneri, è un' erma del celebre scultore Bartolini, che raffigura il grande attore con la fisonomia ridente da un lato, e lagrimosa dall' altro: simbolo della potenza sovrana ond' egli sapeva dalla scena comandare il riso e le lagrime. Aveva una fisonomia di tale espressione che, senza truccature, e talvolta senza parrucca, col solo scomporre colla mano i radi capegli, o col corruscar della fronte, o col piegare al sorriso le labbra, creava una situazione, dipingeva un' anima.

La morte lo sorprese nell' apice della sua grandezza. Altri lo sostituiranno: i figli Gaetano ed Angelo, il suo allievo Giuseppe Guagni, il Taddei, i due Gattinelli, il Dondini, Cesare Rossi: tuttochè valorosissimi, quanta distanza!

Del teatro del barone di Cosenza, copioso quanto e più di quello del Nota e del Bon, non può dirsi vincano l' obblio, oltre l' *Odio ereditario* or ora accennato, che due produzioni, d' indole disparata. S' intitolano *Il berretto nero*, dramma: *I pazzi per progetto,* commedia.

Il Cosenza può dirsi disegnasse e architettasse bene i suoi lavori, come e forse più che il Nota; e del Nota era assai più colorito, ed audace negli artifizi della scena. Ma, se nell' arte di fare impressione sul pubblico era maestro, cedeva al Nota di gran lunga nella purezza della lingua, e nella eleganza dello stile. Non così dicasi rispetto alla efficacia del dialogo, più raggiunta dal Cosenza, essendo noto che a scapito di essa sono i lisci e le preziosità della penna.

Il Berretto nero tenne, acclamato, lunghissimi anni le scene. Era forse la prima volta che, sul teatro italiano e da penna italiana, si poneva così nettamente la questione dell' adulterio, con tanta chiarezza di estremi, e con sì forte ed originale semplicità di soluzione. Un magistrato s' avvede che la giovane sposa gli è insidiata da un giovine parente, da lui protetto. E, quando gli sembra prossima la caduta, in un abboccamento che gli amanti si sono dati, il magistrato torna nascostamente a casa dal tribunale: e depone, in vista dei futuri colpevoli, il proprio berrettone da giudice. Questo muto, ma terribile testimone, turba così le dolcezze del colloquio, che la sposina ritrae inorridita il piede dal precipizio, e via sen fugge raumiliato l' ingratissimo seduttore.

Al lettore, questo breve riassunto farà supporre fanciullesco e ridicolo lo scioglimento del dramma a mezzo del berretto, al quale s' intitola. Non è così sulla scena ove, è risaputo, un' ottica speciale colora figure e cose. Quel berrettone di velluto nero, emblema della dignità di Presidente e della avvedutezza dignitosa del marito, suggestiona, insieme coi due innamorati, anche il pubblico. S' intende bene che, a far accettare questa teatralità un po' meccanica, brilla nel lavoro la pittura dei caratteri: tra quali, bellissimi, una pettegola terribile e un vecchio servitore; tra la malignità spietata nell' una, e la fedeltà amorosissima e a tutta prova nell' altro, s' ammirano le delicate sfumature della passioncella colpevole nei due innamorati, quasi inconscienti; e, sopratutto, persuadono e commuovono la prudenza e la dignità del marito; e si impone così al lettore come allo spettatore il procedere spiccio, forte, e serrato del dramma. Di un' altra

commedia passionale del Cosenza, parlammo già narrando dello esordire del Vestri a Napoli. Nell' *Odio ereditario,* in una bella architettura e con un ordito pieno d' interesse drammatico, campeggiano due figure: quella di una giovinetta un po' troppo ideale, forse, per il pessimismo d' oggi; e un temperamento umano, e un'anima umanamente agitata, nel Duca di Drombel.

E chi direbbe che questo autore, del quale rilevammo or ora la possente drammaticità, ha pur dato il suo nome alla più allegra e piacevole commedia del tempo suo? *I pazzi per progetto,* ambiente un manicomio, sono un avvicendarsi di scene festosissime, ove l' urbana satira alla medica scienza colpisce a segno, senza toglier rispetto alle benemerenze ospitaliere; ove sono tratteggiate con maestria le vicende e gli stratagemmi di due innamorati, ne' quali non sai se più ti piaccia la schietta esplosione degli affetti, o il prorompere rumoroso delle gelosie, o la furberia degli espedienti giocondi.

Vive ancora gloriosa in Roma quella Adelaide Ristori che, nella parte della giovine vedova, portava il pubblico, con la festosità, nelle atmosfere dell'entusiasmo.

Alle Reali di Napoli e di Torino si aggiungeva quella Ducale di Modena. Francesco IV, che cospirerà con Ciro Menotti per l' Italia e al primo mutar del vento, farà salire il patibolo al glorioso martire della patria, era principe scaltrito nelle arti di governo. Tra per questo, o perchè amasse veramente l' arte drammatica e la tenesse in conto, com' è, di un efficace strumento di civiltà, pensò di istituire nella città del Muratori una Compagnia che avesse titolo e appannaggio di Estense e che al gran padre della commedia italiana si intitolasse. Nè poteva offerirsegli occasione

migliore. Antonio Goldoni, mediocre attore ma capocomico estimatissimo, conduceva da molti anni una eccellente riunione d'artisti ond'era stella la moglie Gaetana, venuta in grande fama per la maestria con che interpretava la *Merope* del Maffei, e il repertorio alfieriano e goldoniano.

Nel 1818 il buon capocomico moriva, lasciando alla vedova un gruzzolo di ben centomila lire, che furono dissipate dalla imperizia e dai vizii di un certo Riva, nipote della poveretta. L'opera di distruzione era durata quattr'anni; finchè nel 1822, in Trieste, quello sciagurato, dilapidatore dell'altrui denaro, morì improvviso. I migliori della Compagnia si raccolsero sotto la bandiera di Carlo Goldoni, a Carlo Goldoni intitolarono la nuova riunione, e così la offersero al Duca di Modena. Quegli attori erano tre coppie di coniugi: Luigi e Rosa Romagnoli, Francesco e Angela Berlaffa, Francesco Augusto Bon e Luisa Bon, già vedova di Antonio Bellotti: tre dame e tre cavalieri d'alto lignaggio, nell'arte.

Francesco IV concesse alla Compagnia Carlo Goldoni, diretta da Francesco Augusto Bon, titolo e paga di Ducale. Il nome della Compagnia era tutto un programma, di cui l'avvocato veneziano faceva le spese gloriose. A ottant'anni di distanza, e sebbene di tanto in tanto ascoltiamo con piacere taluna delle poche commedie di Goldoni che l'ignoranza dei comici non è riuscita ancora a sbandir dalle scene, maraviglierà sapere che il repertorio goldoniano, a quel tempo, era non solo la delizia dei pubblici, ma bensì ancora una eccellente speculazione. (*)

(*) Anche adesso, nel 1900, le commedie di Goldoni fanno interesse, quando le recitano il Benini, il Privato, lo Zago, la Zanon Paladini.
N. dell' A.

Nel 1827 anche la vedova dell' esule di Sant' Elena chiamerà a Parma l' attore Romualdo Mascherpa coll' incarico di mettere insieme una Compagnia drammatica al servizio di Sua Altezza Imperiale e Reale Maria Luisa. In vent' anni poche mutazioni nel personale. Prime attrici, Maddalena Pelzet, Isabella Belloni, Erminia Gherardi, Amalia Bettini, Laura Della Seta, Carolina Santoni, Antonietta Robotti e, ultima, sino alla soppressione della Compagnia, Adelaide Ristori.

Ebbe primi attori Luigi Carrani, Luigi Domeniconi, Antonio Colomberti, Giacomo Landozzi. Due soli caratteristi: Luigi Gattinelli sino al 1844, anno in cui il compianto attore morì a Marradi, rovinando con una vettura nel letto del fiume Bidente: e Giuseppe Guagni, il fiorentino allievo del Vestri, che applicò felicemente alla recitazione il sistema di Hanemann, *similia similibus,* ridendo egli, per far ridere il pubblico.

D' attori brillanti ebbe tre soli: primo, il ferrarese Costantino Venturoli (proteo geniale che calzava anche e, degnamente, il coturno: così che in una sera stessa declamava *Polinice* nella tragedia alfieriana, e recitava, con allegrezza del pubblico, la farsa *I guanti gialli);* secondo, quel Cesare Dondini, che si può dire inventasse la naturalezza del dire e del muoversi sulla scena; e finalmente Giovanni Leigheb, che fu padre al festeggiatissimo Claudio, oggi primo fra gli attori brillanti e forse — per bizzarra e irresistibile comicità — il solo. Altri lo avanzano, per elegante dizione.

Le Reali di Napoli e Torino, le Ducali di Modena e Parma, ebbero a base larghissima del repertorio le commedie del Goldoni e le tragedie dell'Alfieri; ed autori, per la commedia, Francesco Augusto Bon, Gio-

vanni Giraud, Gherardo De Rossi, Antonmaria Sografi, i due baroni Cosenza e Nota, i due Federici, il Brofferio, l' Avelloni, Stanislao Marchese, Filippo Casari, il Greppi, Giulio Genoino, e più altri; come dice Vincenzo Monti nel *Cajo Gracco,* « italïani tutti. » E, per la tragedia, lo stesso Monti con lo stesso *Cajo Gracco,* levato giustamente a cielo dal vivente Giosuè Carducci, tragedia in cui alita, scorre, trascina l' amore alla Italia, più ancora che la gloria di Roma repubblicana; col *Galeotto Manfredi,* in cui spira la fierezza di Romagna, e con quell' *Aristodemo,* che reca sulla scena il raccapriccio e il lezzo delle tombe; Carlo Marenco, che dal verso dantesco sulla vittima della Maremma creò una tragedia romantica, un po' deboluccia nell' ordito, ma viva e palpitante di gentile passionalità, di commozione profonda, di splendida versificazione: in cui la lieve inverosimiglianza del guerriero finto fratello, e la ingenuità del pentimento di Ugo sono ricomprate in larga misura dal terzo e dal quinto atto, densi di sovrane bellezze da cima a fondo.

E, lasciando stare le pregiate tragedie di Gabriele Sperduti, e la *Giovanna* di Napoli, l' *Alfredo il Grande* e il *Caracalla* di Nicola Marsuzio, una *Sofonisba* del faentino conte Fabbri, un *Ezzelino* del bolognese Luca Vivarelli, una *Guisemberga da Spoleto,* del Checchetelli, e più altre d' altri valorosi uomini di lettere, dobbiamo qui registrare il nome dell' autore di una tragedia che, per mezzo secolo, è stata acclamata sui nostri teatri, interpretata dalle nostre grandi attrici.

Il nome dell' autore è Cesare Della Valle, Duca di Ventignano: il titolo della tragedia, *Medea:* le interpreti, Carolina Internari, Maddalena Pelzet, Carolina Santoni. Nè il pubblico nostro avrebbe lasciato mai di

plaudire alla *Medea* del tragico napoletano, se Adelaide Ristori non ci avesse portato da Parigi, nel 1855, una *Medea* del Legouvè, ove Orfeo fa il mezzano, e la catastrofe si esplica con un bisticcio. « Chi li uccise? chiede, dei figli, Giasone a Medea: e costei, di rimando: Tu ! » stentato riscontro al *Moi* del Racine.

E così, vedremo alternarsi, in questo scorcio di tempo, il repertorio tragico al comico, italiani questo e quello. Fra le acclamate commedie, *Il Barbiere di Gheldria* dell' Avelloni, divenuto anch' esso proverbiale ad esprimere la maldicenza ferina di codesti eroi del rasoio e del sapone; *Olivo* e *Pasquale* del Sografi, coi caratteri opposti, ma umanamente veri, di due fratelli a cui si ispirerà, per una partizione, il genio di Gaetano Donizzetti: *I falsi galantuomini* di Camillo Federici, ammirati per l' arguta osservazione, e per la caleidoscopia teatralità: *Le Convulsioni* dell' Albergati che precorrono di mezzo secolo *La donna romantica e il medico omeopatico* di Riccardo Castelvecchio con questo, nella prima, che la cura del nervosismo femminile si fa col sistema allopatico.... del bastone: reminiscenze forse, l' una e l' altra, della *Bisbetica domata* dello Shakespeare.

E qui ancora vuolsi registrare un altro di quei componimenti ove la fattezza è così umana, che il ricordo ne passò da generazione in generazione, sino a noi: ed è pure un componimento di quel commediografo che, più d' accosto, seguitò l' orme immortali di Carlo Goldoni.

La casa disabitata del Giraud, (questo è il titolo della commedia e questo il nome dell' autore) potrebbe forse far sorridere, ora, per la ingenua notorietà dei

due tipi protagonistici; la figura del poeta stracciato e famelico non è più, certamente, dei tempi nostri, almeno, sotto quelle spoglie buffonesche e pietose insieme; ma chi non ammira anche adesso la curiosità della favola, la piacevolezza degli incidenti, la ridicola eppur commovente gelosia di Sinforosa, la briosa paura di Eutichio della Castagna, e la poetica criminalità di quei *Monetari falsi*, che ispireranno anch' essi la vena di un musicista italiano, Lauro Rossi? E chi, anche adesso, vedendo una vecchia perseverante nelle discipline amorose, non ricorda la cuffia di Sinforosa? e un letterato trito in canna (ve n' ha in ogni tempo) non vi fa, anche adesso, pronunziare il nome del povero Eutichio?

Teresa e Claudio del buon Greppi facevano piangere le anime sensibili e innamorate; faceva pensare e sorridere *Il filosofo celibe* del castigato Casari; rallegrava i gaudenti *La bella fattoressa* del Nota.

Del Bon, altra commedia dai tipi proverbiali, *L' importuno e l' astratto* (ora si direbbe meglio il *distratto)* andava a versi de' buon gustai, e piace anche adesso. Del terribile Cosenza, pur rallegravano *Le ventiquattro lettere anonime:* eccitava a sentimenti virtuosi *Delitto ed eroismo* del Casari, un dramma che ora direbbesi giudiziario. Intratteneva piacevolmente *La sposa senza saperlo* del Genoino, ingenua e prima variazione di un tema sfruttato, sino all' esaurimento, dal teatro francese. Ma soprattutto spremeva tenerissime lagrime agli spettatori, e fruttava clamorosi applausi all' attore Ghirlanda, l' *Agnese Fitz Henry* del Casari, il poema del paterno dolore.

Fra i componimenti destinati a suscitare il dolcis-

simo sentimento della pietà, vuolsi accennar qui ad una *Ines de Castro* di Davide Bertolotti.

Questo gentile poeta, nato in Torino nel dicembre del 1784, voltò in italiano *Il paradiso perduto* del Milton; pubblicò il giornale letterario *Lo spettatore*, e assai novelle e liriche. Pel teatro scrisse *Tancredi Conte di Lecce*, *I Crociati a Damasco*, e quest' *Ines*, fortunatissima sulle maggiori scene d' Italia con la Luisa Bon della Ducale di Modena, con la Pelzet della Reale di Napoli, e con la Marchionni della Reale di Torino.

Se la fortuna, elemento indispensabile più che non si creda, ai teatrali successi, avesse sorriso di più al Bertolotti: e questi avesse pensato al consiglio di Dorat ai commediografi, *travaillez vos pièces, mais bien plus vos succès,* questa Ines almeno, la soave eroina del trono, sarebbe sopravvissuta a far spargere, anche adesso, le dolci lagrime della commozione.

Stanislao Marchisio sfoggia nella *Borsa perduta* il sentimento austero delle probità, però a scapito, pur troppo, della piacevolezza: mentre in una *Quarta generazione* del Sografi si ammira una larghezza di disegno e di intenti, della quale si onorerebbe qualsivoglia fra i meglio autori d' oggi.

Filippo Casari con *La Fedeltà alla prova* e *Lo specchio pei figli* addimostra come, in questo periodo del teatro italiano, gli autori sapevano conciliare lo scopo educativo con la più schietta comicità.

Oneste accoglienze aveva pure ovunque un *Carlo Goldoni a Parigi,* garbata commedia del conte Domenico Righetti.

E, del Casari, dobbiamo qui ricordare una delle più popolari commedie del nostro teatro. S' intitola *Osti e*

non Osti. È la storia di due giovinotti, capi scarichi, che, per l'amore di due belle ragazze e per certi creditori poco amorevoli, si piantano in un villaggio e dominano un sindaco imbecille, facendogli fare quello che vogliono, e tuffandolo ne' più comici impicci. Questo tipo di sindaco babbeo, è rimasto anch' esso proverbiale. Deve far arrestare un uomo di capegli neri; invece fa arrestare un signore canuto: e, riscontrando i connotati, gli dice severamente: *Ah, lei si tinge?*

La *Statua del Sor Incioda* così festeggiata nel teatro milanese per il talento che vi ha profuso l'attore Ferravilla, è una reminiscenza dell' *Osti e non Osti,* caval di battaglia dei caratteristi Luigi Taddei, e Giuseppe Guagni.

Nè, per i sorrisi divini di Talia, tacevasi l'itala Melpomene, ancora lagrimosa sulla tomba recente dell' Alfieri. Come questi avea tratto il suo *Filippo* dal *Don Carlos* di Schiller, in ciò malamente imitato da Paolo Costa, le divine bellezze di un dramma di Shakespeare, *Giulietta e Romeo,* invaghivano il già menzionato Duca di Ventignano a trarne una tragedia di forma classica, e però più accomodata, allora, alle nostre scene. L'intenzione fu buona: lo eseguimento, considerati i tempi, lodevole. Certo, la più parte delle gemme maravigliose del dramma Shakesperiano sparirono sotto la penna del tragico partenopeo; al quale debbesi però il merito di aver recato sulla scena, come solo era allora possibile, con molta efficacia di commozione, e con clamor di successo, i due innamorati veronesi. E della tragedia del Ventignano si piacque l'anima innamorata di Vincenzo Bellini, che dettò su libretto tratto da quella, le sue note immortali. I *Capuleti* e

Montecchi del Ventignano si applaudirono lungamente nei nostri teatri, sin che venne a sbandirneli la *Giulietta* del vecchio Williams, osata finalmente in Italia sotto l' egida dell' *Otello* e dell' *Amleto*, che Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi aveano già fatto trionfare appo noi.

Ma su tutti i tragici di questo tempo, come aquila vola Giovanni Battista Niccolini. Può dirsi dalle mani dello astigiano raccogliesse lo scettro della tragedia. Il suo verso ha la densità dell' alfieriano, senza averne le asprezze; e l' armoniosa struttura sembra ribadirne la forza, e rilevarne la soavità; insomma il verso del Niccolini, non ostante la famosa definizione, *suona* e *crea*. Su vasti e diversi campi, si stende il genio di lui. Dal *Nabucco,* allegoria ai casi di Napoleone Primo, all' *Antonio Foscarini*, la tragedia dell' amore e del sacrifizio; da *Lodovico il Moro,* l' astuta tirannide, a *Giovanni da Procida,* l' eroica libertà: da *Edipo,* cieco e fulminato dal *Nume* nel bosco delle Eumenidi, a *Matilde,* la maestà del dolore materno.

A questo onnipossente scrittore, è angusto l' àmbito di una scenica rappresentazione. Ei volge in mente e crea poemi drammatici nei quali si raccoglie uno storico ciclo: *Filippo Strozzi*, in cui s' urtano le fazioni fiorentine, e quell' *Arnaldo da Brescia*, in cui il papato è tratto innanzi al tribunale della storia.

Narrasi che, nel 1846, quando Pio IX conquistò alla Santa Sede gli entusiasmi di tutto il mondo civile, l' autore d' *Arnaldo da Brescia* restasse sgomento dalla impopolarità che avrebbe avuto il poema; e gli sorgesse il dubbio di aver fatto opera, se non calunniosa, almeno politicamente inopportuna. È risaputo

che il poeta, pur credendo a qualcosa più in su dei tetti, sdegnava le pratiche della religione cattolica, per le quali anzi ebbe il torto di non dissimulare qualche frizzo, poco cristiano, alla fervente e sincera fede di Alessandro Manzoni. Pure, il pensiero di essere stato ingiusto verso il Papato ch' egli combattè sempre come poeta e come cittadino, era grave alla nobile coscienza di lui. Gli avvenimenti, pur troppo, non tardarono a ridargli ragione. Gli entusiasmi per il Pontefice della amnistia e della benedizione alla Italia, sbollivano miseramente nel diaccio dell' Allocuzione dell' aprile 1848. Il papato tornava ad essere ciò che fu sempre e sempre sarà: e Arnaldo poteva ripetere ad Adriano il famoso « tu Sei vicino al tempio, ma lontan da Dio. »

Senza nulla togliere alla eccellenza del poeta e dell' autor tragico, è dunque il Niccolini insigne di patriottismo. L' odio alla tirannide, e l' amore alla libertà sono così compenetrate col magistero dell' arte nell' opere sue, ch'esse sono ad un tempo, come disse delle sue il Guerrazzi, libri e battaglie; libri d' altissima poesia, battaglie di amore invincibile per l' Italia. E ben lo sapevano, in Firenze, anche i rappresentanti di quelle potenze straniere che parvero alternarsi, sin oltre la metà del secolo, il poco invidiabile ufficio di nostri carcerieri. Infatti, alla prima rappresentazione del *Giovanni da Procida,* al teatro del Cocomero, mentre il Domeniconi (Procida) parlando del Franco, tuonava il verso *Ripassi l' alpe e tornerà fratello,* l' ambasciatore di Austria si volse a quello di Francia, e: « L' indirizzo è per voi, gli disse; ma la lettera è per me. » Pur troppo, sin d' allora forse, la Francia fu presa da invidia per l' ufficio tenuto dall' Austria; e, in seguito, ebbe a compierlo anch' essa, con uno zelo incomparabile.

E poichè il nome di Alessandro Manzoni cadde dalla nostra penna testè, al proposito della sua fede cattolica, il nome di lui deve altresì registrarsi come autore di due tragedie: *Il Conte di Carmagnola* e *Adelchi*, sulle quali si accese anche per parte dello stesso autore, una polemica nobilissima ond' ebbero onore i critici, il poeta, e le due stesse tragedie.

Nella prima di esse, la critica moderna rileva l' errore storico nel quale, col Manzoni, cadde l' istesso Niccolini nell'*Antonio Foscarini*, e si sprofondò addirittura l' *Hugo* nell' *Ange tyran de Padoue :* e cioè, nello attribuire alla Repubblica Veneta una paurosa leggenda di mistero e di terrore, di sangue e di buio, ch' essa non meritò. Giustizia sì, resa severamente, quando più n' era il caso, ma talvolta ancora con una certa bonarietà, finamente ironica. Quando, ad esempio, la Serenissima catturò uno degli ultimi baroni feudali, reo di più delitti rimasti impuniti, il bargello, nel mettergli la mano sulla spalla, levandosi il berretto rosso fregiato dello zecchino d' oro, gli disse: *Per questa, e per le altre volte.*

Vedremo in seguito, quando si parlerà del dramma storico in Italia che precedette, altri direbbe, apparecchiò il quarantotto, come Francesco Dall' Ongaro col suo *Fornaretto*, e più innanzi con un altro suo dramma meno fortunato, *L' ultimo barone*, abbia purgato di quella taccia la Serenissima, rivendicandole l' attributo di governo giusto e provvido; e sfatando la leggenda che i drammaturghi, forse per vaghezza di teatralità, le avevano attribuito.

Il Conte di Carmagnola del Manzoni, anche senza quella minore schiettezza storica sovraccennata che fa del Doge un codardo scellerato, a cui si conviene la

tremenda apostrofe del protagonista

« quando la morte
Ti coglierà nel vil tuo letto, innanzi
Non le starai con quella fronte al certo,
Che a questa infame, a cui mi traggi, io reco. »

ATTO 5.° - SCENA 1.ª

è debole d'ordito, scarsa d'affetti, e — sebbene abbia scene stupende, quali il monologo di Marco, e l'ultima metà dell'atto quinto, — difficilmente vincerebbe la prova della scena.

Non così l'*Adelchi,* denso di bellezze sovrane, non ostante una certa disgregazione delle parti, voluta a disegno dal poeta.

Il carattere del giovane re, vi è idealizzato con isquisito senso di poesia senza ch' ei perda pur una delle fattezze del tempo suo, e dell'ambiente storico entro cui si stende la mirabile tragedia.

Il solo racconto del diacono Martino, che fu degno della inarrivabile interpretazione di Gustavo Modena, è una pagina immortale; la morte di Ermengarda tocca l'apice a cui possa pervenire la soave passionalità, e il monologo di Svarto è uno studio di profonda psicologia.

Tra per questi, e per altri pregi che splendono quasi ad ogni verso, l'*Adelchi,* rappresentato da Gustavo Modena e dalla Reale di Torino, ebbe successo di gran reverenza e degno del nome dell'autore, già sin d'allora glorioso per *I promessi sposi*, il grande romanzo dell'Italia, che potè trasportarsi esso pure sul teatro con prospere sorti.

Paolo Ferrari era d'avviso che anche sulla scena

odierna l' *Adelchi* manzoniano avrebbe strepitoso successo; e noi divideremmo l' avviso dell' illustre e compianto modenese, quando la tragedia fosse rappresentata da valentissimi attori con quello sfarzo di scenarii, con quello splendore di vestimenta, con quella esattezza di costumi e di arredi che valsero, a' dì nostri, a componimenti di assai minor pregio, e magari stranieri, l' ammirazione del pubblico e della critica.

L' *Eudosia* e l' *Idomeo,* tragedie del Brofferio, avevano simpatici e rispettosi accoglimenti: e i *Baccanali di Roma* del Pindemonte, qua e là proibita dalle sospettose Censure della serva e sbocconcellata Italia, si preparava a suggestionare i vicini moti del trentuno nelle Romagne, quando sarà rappresentata con impeto di artista e di patriota da Gustavo Modena nel teatro del Corso in Bologna: egli, sostenendo la parte di Ebuzio: e suo padre, Giacomo Modena, quella del Gran Sacerdote.

Con *Buondelmonte e gli Amidei* avea già fatto le prime prove Carlo Marenco (lo scabroso tema del *Levita d' Efraim* non avendo consentito l' esperimento della scena); e un *Berengario,* un *Manfredi* precessero la indimenticata *Pia.*

Nel tempo assegnato a questa seconda parte delle nostre ricerche, e che può dirsi di onorata ed assoluta italianità per il nostro teatro, occorre rilevare, oltre le commedie e le tragedie e pochissimi drammi, diremo così, famigliari, oltre le produzioni militari accennate più sopra, un' altra forma di scenico componimento ch' ebbe gran voga, e che rimase in onore sulle scene popolari sin quasi alla metà del secolo decimonono.

Tali componimenti, meno fini della commedia, e meno letterarii della tragedia, richiedevano però una grande teatralità, e un relativo sfarzo di rappresentazione, vuoi negli adatti e ben dipinti scenarii, vuoi nello sfarzo dei vestiti (costumi) e nel numero, ben addestrato, delle comparse. Quasi sempre di soggetto storico, o mitologico, essi sdegnavano l' analisi psicologica del carattere, e l' elegante struttura del verso: richiedevano negli attori prestanza di atletiche forme, e voci stentoree, per simulare passioni che volgevano maestosamente al parossismo con l' altisonanza di un linguaggio ch' era prosa, senza aver della prosa la dimessa e umana naturalezza; e che verso non era, pur avendo, del verso, l' impeto armonioso e la grandiosità del pensiero.

A forma delle prescrizioni Aristoteliche, non avean meno di cinque atti; talora, più. Si chiamavano *Spettacoli,* od *Azioni spettacolose.* I critici, da mezzo secolo in giù, le chiamarono cattive azioni. Noi ne faremo più equo e meno spiritoso giudizio, veduti i tempi e le condizioni dell' arte d' allora. Noi li crediamo invece un portato non felice, ma necessario, dei repertorii del tempo; i quali, come il lettore avrà già rilevato, s' imperniavano quasi esclusivamente su due soli cardini, la commedia e la tragedia; e per essere ancora più precisi, sulla commedia goldoniana e sulla tragedia alfieriana. I drammi lagrimosi erano stati sepolti dai drammi giacobini: e, solo in Germania, Federico Schiller, il Kotzebue, e l' Iffland avevano inastata la bandiera del teatro romantico.

Vedremo più innanzi come la fioritura francese del 1830 avrà cultori, più o meno fortunati, in Italia: ma

per allora, non c'era via di mezzo; qual fosse l'autore, vedevi sulla scena o la parrucca e la tabacchiera di Don Marzio, o il pugnale d'Oreste, e il peplo di Clitennestra.

Gli *Spettacoli* erano ancora l'effetto delle condizioni in cui versava allora l'industria teatrale, e versa anche adesso, rispetto ai mesi della stagione estiva. Dopo lo strepito delle guerre napoleoniche, in Europa, e specie in Italia, rifiorirono villeggiature, acque e bagni ond'era già stato insigne, prima della rivoluzione francese, il secolo decimottavo. I capi delle Compagnie comiche del tempo onde ci intratteniamo, non avevano ancora inventati i mesi di riposo estivo senza paga, ora in voga: e bisognava pensare allo sfollarsi dei teatri serali nel solleone, e alla necessità per i comici di correre alle arene o teatri diurni, ai quali, pur di stare all'aria aperta, s'accalcavano il popolo, la media cittadinanza, e — talora — anche la facoltosa. Le arene erano, a quel tempo, famose. Quella grande di Verona e l'Arena del Sole di Bologna, nelle quali si alternavano nei mesi di giugno, luglio ed agosto le maggiori Compagnie, informino. Dal martedì al sabato, si recitava per i buon gustai, commedia o tragedia; ma, la domenica e il lunedì, bisognava tirare il popolino con qualcosa che lo chiamasse: o altisonanza del titolo, o attrattiva pittorica dei cartelloni figurati: turchi a cavallo, castelli in fiamme, donne svenate, e carnefici vestiti di rosso, nel pieno esercizio delle loro umanitarie attribuzioni. Gli spettacoli della domenica e del lunedì, s'intitolavano *I venti re all'assedio di Troia, La vecchia pazza nella torre del sangue, Il carcere d'Ildegonda, Il Duca di Wincester, Boemondo d'Altemburgo, Gianni di Calais o la bandiera parlante, I cavalieri*

della Morte al Colle del terrore: e, più umani ma non meno strazianti, *Bianca e Fernando* alla tomba dei Duchi d' Agrigento, e *Gli Esiliati in Siberia.*

Questi due ultimi *spettacoli* ci richiamano al dovere di consegnare in queste pagine il nome dei loro autori; Carlo Roti, o Rotti, del primo: Luigi Marchionni, del secondo.

In *Bianca e Fernando* è un Amleto vendicatore del padre che, fortunatamente, non erra come spettro tra i merli di una fortezza; ma giace da più anni sepolto vivo in un sotterraneo, da cui lo trae il figlio per ricollocarlo sul trono, dopo aver soppresso, con delizia del popolino, l' usurpatore tiranno. Prestandosi questo spettacolo alla bravura degli attori principali, e allo sfoggio di lucenti armature, di fiammanti velluti, e di seriche vesti trapunte in oro, le Compagnie meglio provvedute solevano inaugurare con *Bianca e Fernando* il corso delle rappresentazioni.

Il nome del Roti si pronunzia anche adesso, dopo sessant' anni dalla morte dell' autore, quando si rappresenta *I Due Sergenti,* acclamato e popolarissimo dramma, ch' egli levò da un dramma del D' Aubigny, innestandovi però di sana pianta l' atto secondo che, in verità, è denso di sovrane bellezze. Chi ha assistito, anche una sola volta, alla rappresentazione dei *Due Sergenti,* non dimenticherà mai più i due giovani eroi, il caporale senz' affanni, l' incognito che si sbottona maresciallo, e Guglielmo che si stacca dalla famiglia disperata per andare, col sacrifizio della propria a salvare la vita del compagno, che morirebbe in sua vece.

Benchè d' origine esotica, il dramma *I Due Sergenti,* per ciò che di suo v' ha messo il Roti, e che è il più bello, può dirsi vanto del teatro italiano.

Luigi Marchionni, autore degli *Esiliati in Siberia,* fu dei migliori artisti della Reale di Napoli. Fratello della celebre Carlotta, scrisse per lei i due drammi *Chiara di Rosemberg colpevole* e *Chiara di Rosemberg riconosciuta innocente.* Scrisse ancora quella *Orfanella della Svizzera* ovvero *l' Ombra d' un Vivo* in cui il Domeniconi, che vi sosteneva la parte dell' assassino e incendiario Walter, era famoso nel tentare e ritentare la scalata del muro, per mettersi in salvo durante le grida della vittima e il crepitar delle fiamme. Questo dramma spettacoloso del Marchionni, si rappresenta ancora ne' teatri popolari; come si rappresentano ancora, e con immancabile suggestionalità di commozione e di affetto, quegli *Esiliati in Siberia,* che ci hanno fatto ricordare il nome di lui. È la storia di una eroica giovinetta, la quale affronta disagi crudeli e mortali pericoli, per ottenere dall' autocrate Russo la grazia del padre, condannato ai ghiacci della Siberia. I vecchi dei nostri vecchi piansero, e forse piangeranno i nostri nipoti ai casi della maravigliosa fanciulla che, fra lo staccarsi delle valanghe, lo scroscio dell' uragano, e l' infuriar delle onde, si salva afferrandosi al legno galleggiante di una croce, diveltasi da un secolare sepolcro.

Quei tre drammi spettacolosi, ma umani, chiudono splendidamente la serie de' *spettacoli* propriamente detti; e precorrono, quasi divinano il gran dramma romantico che ci verrà dalla Francia cogli Hugo, coi Dumas, coi Souliè. Dalla Francia, sia: una volta per sempre, accetteremo d' oltr' Alpi, dalla terra di Moliere, di Corneille, di Racine, e dei Dumas e degli Augier, tutte le splendide manifestazioni d' arte ond' essa fu, è, e sarà sempre fecondissima altrice. L' altezza a cui

in Francia è salito il teatro, devesi in gran parte al provvido e sapiente mecenatismo di un cardinale e di un re: checchè ne pensino coloro che stimano dover l' arte drammatica venir su come i funghi, e le zucche.

Questo periodo di tempo (1818-30) non è senza gloria pel teatro italiano che visse onorevolmente del suo, e nulla mutuò ai teatri forestieri.

Ma l' Italia, rispetto al suo teatro, non ebbe mai, pur troppo, nè un Richelieu, nè un Luigi decimoquarto; e neppure un Napoleone primo che, tra le fiamme di Mosca, scriveva la lista settimanale delle recite della *Comèdie française.* Noi rendiamo omaggio al valore degli scrittori stranieri; invidiamo della Francia, senza rancore, le istituzioni gloriose; ma, se l' Italia offre, ammirata, alle opere migliori di Francia l' ospitalità della propria scena, deve o dovrebbe respingere disdegnosamente i repugnanti essudati della *pochade.*

Su questo argomento delle *pochades* francesi, che oggi ingombrano le nostre scene, molto sarebbe a dire. Coloro che considerano il teatro come uno svago il più che si possa licenzioso, che al teatro vanno (come sogliono dire) solo per divertirsi, sono appassionati per questo genere, a cui non può negarsi brio e allegria.

Anzi, in taluno di questi componimenti, specie quando portano nomi illustri d'autori, è innegabile uno spirito non tutto di cattivo gusto; e certe trovate, certe situazioni, certi scatti felicissimi. Se non l' arte, sono dell'arte le esuberanze, il rifiuto; ciò che dà fuori dal vino, nella ebollizione dei mosti vigorosi.

Certo, la piacevolezza e la comicità non sono da disprezzarsi, tutt' altro: ma debbono dalla scena rispecchiare la vita con arguta sincerità, e non farne una parodia sbardellata. Si comprende benissimo che questo

genere, che non obbliga a pensare, che accarezza il più grossolano istinto della sensualità, che fa il solletico con buffonerie che spesso sono da trivio, abbia molti fautori; ma non si comprende la critica che lo accetta come forma d'arte, non gli artisti veri che consentono a diminuire il proprio talento con quelle mascherature oltre il vero, non si comprende il pubblico che applaude il *I Fourchambault* dell'Augier, e *Le dindon* di.... non so chi.

Ma lasciamo andare la questione della moralità sul teatro. Essa è posta assolutamente ed esclusivamente nel valore artistico del componimento. Esaminiamo piuttosto, di sfuggita, la fattura di queste *pochades*. Esse son tutte a uno stampo; un marito libertino, una moglie gelosa, una suocera spaventevole, una *cocotte* desiderata dal marito, un vecchio libertino che desidera la *cocotte* esso pure; un giovinastro che desidera la *cocotte* e la moglie, questa che è scambiata con la *cocotte* e viceversa, il vecchio che prende la suocera per la *cocotte;* e il tutto, servito caldo in una trattoria notturna, o in un veglione a base di appuntamenti, diremo così, positivi: e lo scioglimento della consueta matassa verrà fuori da qualche grasso equivoco, e da qualche combinazione, che farebbe arrossire dieci guardie daziarie.

E questa monotonia d' intrigo, questa rancida tela è sceneggiata con un dialogo di convenzione, ove è sottolineato tutto ciò che è sconcio, ove per strappare la risata, i dialoghi hanno una intonazione fuori natura. Sembra gente che discorra, che si mova, che strepiti col cifrario di una chiave fuor delle righe: in uno stato fisico e psichico, che si direbbe il delirio o l'ubbriachezza della sciocchezza.

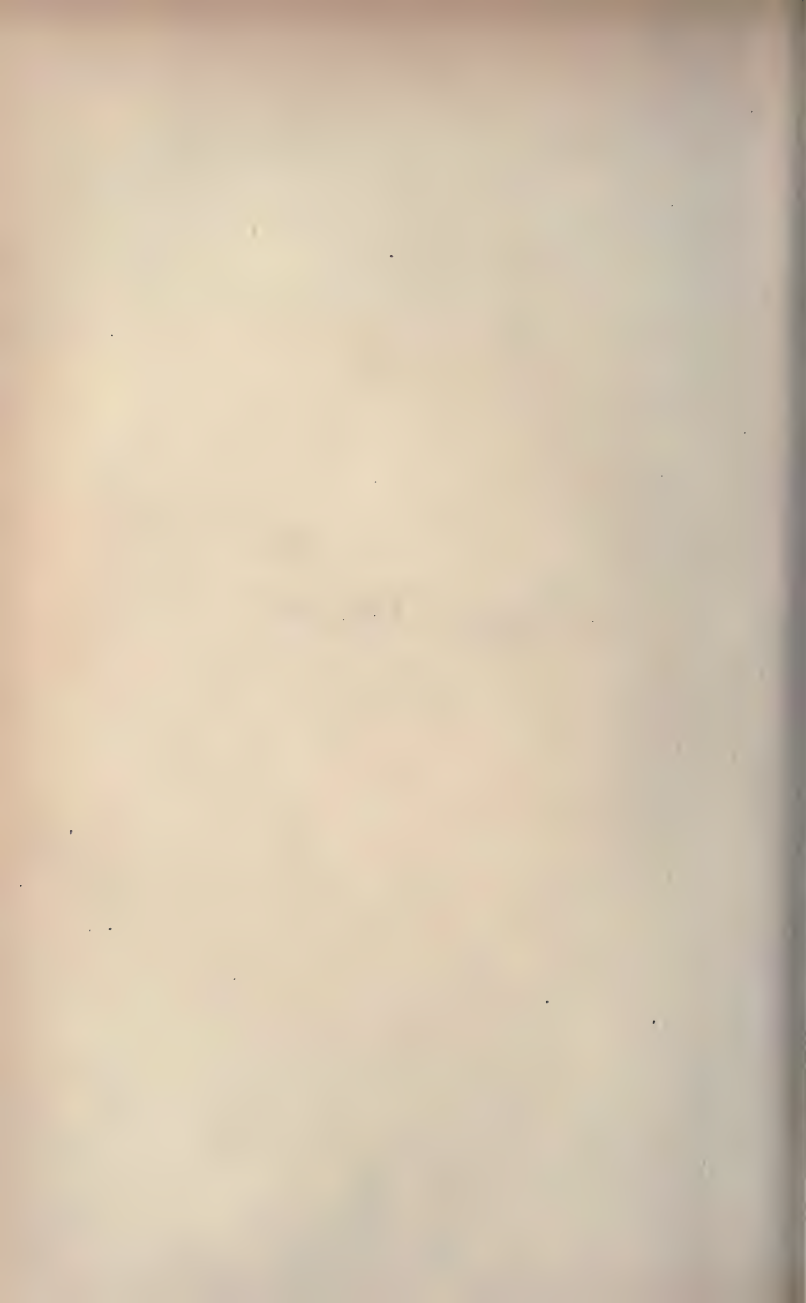
Per fine, tali componimenti si rappresentano a Parigi su appositi teatri, da comici speciali, al cospetto di un pubblico specialissimo, composto nella più parte da commessi viaggiatori, da donnette allegre, da vecchi satiri, e da giovinotti che detestano l' intellettualità: un pubblico insomma che sa quello che trova in quei teatri, e che ci va appunto per trovarlo. Invece, in Italia, sono rappresentate sui teatri stessi in cui Gustavo Salvini declama l' *Edipo Re*, in cui Ermete Zacconi rappresenta Osvaldo negli *Spettri* dell' Ibsen, in cui Eleonora Duse lumeggia la *Gioconda* del D' Annunzio: innanzi a un pubblico, che quelle e questi, mostra di comprendere e di aggradire in pari misura; e da attori che quel gergo francese, quella esagerazione convenzionale, non sono capaci di dire nè di significare come si dovrebbe, semplicemente per questo: perchè sono attori italiani, e non sono attori francesi.

Insomma, non affermeremo mai abbastanza che è grande la reverenza che ci ispirano, la simpatia che ci irraggiano, il piacere intellettuale che ci fanno provare le belle commedie e i bei drammi di Francia. Sebbene colà il teatro siasi formato colla esclusività del repertorio, unicamente francese; e il teatro nostro, minore quantitativamente e qualitativamente, avesse forse bisogno e diritto a un trattamento speciale di protezione e di esclusività, accettiamo di gran cuore sulla scena italiana quelle belle commedie e quei drammi, perchè in quelle e in questi spira il soffio sovrano dell' arte; ma non vediamo ragione di accogliere in Italia una forma di spettacolo esotico che arte non è, che ormai ha compiuto la parabola delle sue combinazioni, che non parla nè al nostro cuore nè alla nostra mente, e solo irrita i nostri precordi con un linguaggio, con un

frasario e con costumanze che non è linguaggio, non è frasario, non sono costumanze italiane.

Il teatro francese *(Comèdie)* non ha in repertorio che una sola commedia straniera. È scritta da un italiano, ma in francese: ed è un capolavoro. *Le bourru bien faisant* di Carlo Goldoni.

FINE DELLA PARTE SECONDA.

Parte Terza

PARTE TERZA

(1830-1848).

SOMMARIO.

Attori grandi, e metodo antiquato. — L'esagerazione sulla scena. — Lo scalpello di Antonio Canova. — Si domanda un riformatore. — Gustavo Modena, le sue vicende, la sua riforma. — La fioritura francese nel 1830: Eugenio Scribe, i suoi *vaudevilles* e i suoi collaboratori. — Danno che n' ebbe il teatro italiano. — Gustavo Modena e gli autori patrii. — Il dramma storico a base di biografia d' artisti celebri. — Patriottismo indiretto. — Francesco Dall'Ongaro, Filippo De Boni, Giuseppe Revere. — Altri drammi ed altri drammaturghi. — Prime armi di futuri commediografi. — I romanzi francesi e gli italiani, ridotti per il teatro: *Montecristo, Iuif erant Mysteres de Paris, Promessi sposi, Marco Visconti, Margherita Pusterla, Niccolò de Lapi, Ettore Fieramosca.* — L'attore Giardini, il suo metodo, e la sua celebrità nelle farse. — Il poeta di compagnia. — Paolo Giacometti scrive il *Poeta e la Ballerina.* — Ambiente delle società italiane su cui si ripercuote la satira. — Grande successo della commedia. — Viene il quarantotto.

Come già fu avvertito sino dal cominciamento di queste nostre ricerche, il teatro, vuoi arte, vuoi industria, scade o progredisce a periodi determinati, quando più o meno s'inquini dall' influenza straniera: e solo allora rifulge del massimo suo splendore, che da quella iattura sia immune. E però il primo terzo del secolo decimonono può dirsi a buon dritto avventurato per il teatro italiano, il cui repertorio esclusivamente si alimentò da scrittori paesani. Ne fanno le spese, rilevammo anche questo, — primissimi — Goldoni ed Alfieri: e, sulle

orme dei due grandi, i commediografi: Giraud, Sografi, Avelloni, Alberto Nota, i due Federici, il De Rossi, il Cosenza, Francesco Augusto Bon, il Casari, il Greppi, il Genoino, il Marchese, il marchese Albergati, Angelo Brofferio, il conte Righetti, il Marchisio, Gaetano Barbieri, Carlo Roti, Luigi Marchionni e — sempre per la commedia — più altri minori sul cui nome, per verità, si è chiusa da tempo l' onda dell' obblio.

E — per la tragedia, a cominciare dal Metastasio del quale sino a mezzo il secolo si recitarono i drammi (*La Clemenza di Tito* servirà, nel quarantasei, a manifestare nei teatri gli entusiasmi per Pio nono) Scipione Maffei, Vincenzo Monti, i fratelli Ippolito e Giovanni Pindemonte, Silvio Pellico, Davide Bertolotti, Carlo Marenco, Cesare Della Valle, il conte Pola, Troilo Malipiero, il Ceccherini, Pietro Ferrari, Gabriele Sperduti, Nicola Marsuzi, Giambattista Niccolini, Edoardo Fabbri, e Alessandro Manzoni.

Quest' onda d' italianità si può dire che è attraversata soltanto da una produzione straniera, *Misantropia e Pentimento* del Kotezbue: in verità un capolavoro, assai prolisso, è vero, e un tantino noioso; ponderosa nebbia settentrionale, degna però di scaldarsi e di splendere al sole d' Italia.

Il teatro di una nazione potrebbe, come manifestazione letteraria, stare da sè, volgendosi ai lettori, una parte dei quali, forse la più culta, preferisce (specie per i capolavori di fama mondiale) la lettura alla rappresentazione. Ogni modo, è positivo che gli autori drammatici possono, a rigor di termini, far senza degli attori : mentre costoro, senza gli autori, non hanno ragione di essere. E l'arte drammatica è di tutte la più completa appunto perchè, con la rappresentazione, parla

alla mente, al cuore, all'occhio, all' orecchio: e di tanto la parola scritta dal poeta acquista di efficacia e produce impressione, di quanto più grande è il valore degli attori che la bandiscono da su la scena.

*
* *

Il teatro italiano, nel primo trentennio del secolo decimonono, ebbe ancora questa fortuna: di vantare cioè attori ed attrici di prima grandezza, e di grandissima forza: qualità, la forza, indispensabile alla struttura sempre robusta, talora ciclopica, dei componimenti; e alla magniloquenza e talora, diciamolo pure, all' enfasi del loro testo.

Erano donne di forme giunoniche, o della Venere medicea, uomini di membra michelangiolesche o apollinee; si sarebbe detta una schiatta procreata nella contemplazione degli olimpici nudi, che lo scalpello divino di Antonio Canova aveva allora allora ritornati in onore. Voci melodiose e tonanti che aveano, ad un tempo, il pastoso della passionalità, e lo squillo delle trombe di guerra: il tubare della colomba, e il ruggito del leone.

Se destinati, per attitudini psichiche e fisiologiche, a foggiare il riso di Momo, la maschera di quegli uomini e il sorriso di quelle donne era una festa, illuminata dal brillare delle pupille, dall' incarnato delle labbra; se alla Nemesi tragica o all' amaro ghigno della satira umana, quelle faccie fremevano, quegli occhi fulminavano, quelle labbra maledivano. Se Melpomene era la loro musa, che olimpici disprezzi! che tragici furori! che regale grandezza nell' eroismo non solo, ma nel misfatto! non solo nella virtù del sagrificio, ma sì

ancora nella disperazione della morte!... Se, per sentenza di Venere offesa, erano Fedra o Mirra dannate alla tortura della insoddisfatta sensualità, che fremiti voluttuosi in quelle membra divine, che fuoco da quelle nari aperte, e che rotti accenti da quelle fauci iperemizzate dalla voluttà! Intellettualmente, se attori giocosi, erano capaci d'ogni festoso comento, d'ogni gaia collaborazione colla giocondità del poeta; se attori drammatici o tragici, quante lagrime in quel dolore, quanto sangue in quei pugnali!

E si chiamavano le donne: Assunta Perotti, Gaetana Goldoni, Annamaria Bazzi, Anna Fiorilli Pellandi, Carolina Tessari, Carlotta Marchionni, Carolina Internari, Maddalena Pelzet, Carlotta Polvaro, Rosa Romagnoli. Gli uomini: Giuseppe Demarini, Luigi Vestri, Paolo Blanes, Nicola Pertica, Francesco Pieri, Francesco e Antonio Lombardi, Giacomo Modena, Giuseppe Salvini, Luigi e Gaetano Gattinelli, Gio. Battista Gottardi, Camillo Ferri, Giovanni Ventura, Antonio Colomberti, Luigi Carrani, Daniele e Adamo Alberti, Luigi Taddei, Ercole Gallina, Corrado Vergnano, Francesco Augusto Bon, Ferdinando Maraviglia, Domenico Righetti, Giovanni Verzura, Angelo Canova, Giovanni Boccomini, Visetti, Prepiani, Tessari, Vedova, Domeniconi.

Parlammo di costruzioni ciclopiche, di voci stentoree, d' enfatici dialoghi. Si comprende come a lato di questi nobilissimi artisti, s' affollassero i ciurmadori.

Non vogliamo qui registrare i nomi di costoro onde fu offuscata la gloria di questo periodo, e che dettero fama non ingiusta di barocca alla recitazione di quel tempo. Il vero è che i sommi di cui parlammo, sebbene qualche concessione dovessero fare al convenziona-

lismo dei componimenti e al gusto del pubblico, ebbero tutti, chi più chi meno, la scintilla del genio che faceva sparire qualche difetto, o piuttosto, qualche sovrabbondanza. Nell'arte della recitazione i forti incorrono facilmente, inconsciamente quasi, nella pecca dello esagerare. Essa è una conseguenza naturalissima della loro esuberanza: l' arte stessa, lo studio, il buon gusto riescono facilmente a correggerla e ad infrenarla.

Il guaio è quando l'attore rimane al di sotto della temperatura, passionale o festosa, che deve esprimere: egli scolorirà da parte sua il componimento, illanguidirà l' impressione che questo avrebbe dovuto produrre, e l'opera d' arte n' uscirà manchevole e insignificante. La palla di tiro che non giunge alla meta e che solleva un nembo di polvere a mezza via, è disperata d'ogni buon effetto; non così il colpo che passa il segno e che, più misurato e meglio diretto, imbroccherà il bersaglio. Alamanno Morelli, l' attore più vero, più corretto, più efficace ch'abbia avuto la scena italiana, soleva dire che nessun grande attore può ripromettersi di non esagerare un tantino, foss' anche un minuto secondo, ogni sera, dal palcoscenico. Però, l'esagerazione del grande attore non va mai oltre le righe: è un sopraccolore, non una tinta stridente: è una affermazione più viva del carattere, un più acceso sentimento dell'anima: non già lo strafare sbardellato che nausea nel comico, e conduce alle risa nel tragico. E poi, a un certo punto del componimento, quando è alto e umano lo scatto della passione, ogni difetto vuoi di pronuncia, vuoi di dizione, vuoi di metodo, sparisce: e persino i ciurmadori, in quel momento, spaziano inconsciamente nella regione sublime del vero.

*
* *

A questo mondo di arte fortissima, direi quasi scultoria, esercitata da maschi ingegni e da fantasie ariostesche, a quest'arte pervenuta quasi al parossismo della eccellenza nella propria manifestazione; e quando, anche sulle scene, più accesa era la lotta fra classici e romantici (romantici si dicevano il Demarini, il Ventura, classici il Blanes, il Lombardi, il Colomberti): a costoro, insomma, era provvidenziale sorgesse un supremo moderatore, un riformatore sovrano che a quella ricchezza d'energia, a quella esuberanza fisica e intellettuale ponesse modo, freno, e indirizzo, utilizzando sì gran copia di forze a maggior vantaggio del vero. Intendiamo del vero, e dell' umano, idealizzati dall' arte; e non già di quel vero gretto, meschino, quando non è infame, e che non ha colore se non forse quello del fango, nel quale si piace ravvolgersi come animale immondo nel brago. I fautori di questo vero miserabile, nell'arte, non dipingono che malattie, delitti, degenerazioni: quasi che al mondo non fossero la salute, la virtù, la forza.

E anche questa fortuna di veder sorgere tale Messia dell'arte, tale banditore della parola nuova, ebbe rispetto al teatro, il primo trentennio del secolo; se non che, a differenza del Nazzareno, il redentore della recitazione italiana non parlava a turbe ignare, nè adottrinava poveri pescatori; ma rizzò subito cattedra su le maggiori scene, i suoi apostoli erano un Senato d'arte, e i discepoli di lui diverranno astri, destinati a illuminare l'uno e l'altro emisfero.

*
* *

Da Giacomo Modena, già qui nominato fra gli attori famosi del tempo, nasceva Gustavo in Venezia nel 1803. Se bene figlio dell' arte, non venne su tra le quinte: ma fece il ginnasio e il liceo a Venezia, e conseguì la laurea in leggi a diciannove anni nello studio di Padova. Nè il teatro, ove pur dovrà giganteggiare, nè gli amori onde suol piacersi la giovinezza, accesero la sua. Un altro amore ardevagli in petto: Gustavo Modena era innamorato della patria.

Dell' uomo politico altri disse e bene; noi qui dobbiamo occuparci dell' artista, indagarne gli intenti, rilevarne gli altissimi pregi, non dissimulandone, Dio solo perfetto, i difetti.

Della sua fede alla repubblica, del suo abborrimento alla monarchia, e al papato, di lui cultore di Mazzini, e derisore del Garibaldi sino a chiamarlo Belisario, parleremo sol quando avvenga che tali convincimenti, da lui del resto nobilmente e a viso aperto professati, coincidano con qualcuna delle sue grandi creazioni di attore.

Alle paghe del Fabbrichesi, come primo attore giovine sotto il Demarini e il Vestri, apparve la prima volta sulle pubbliche scene in Venezia nel 1824, rappresentando David nel *Saul*. Saul era Giovanni Boccomini. A fianco del Demarini sostenne il *Saint Alme* nell' *Abate De L'Epèe,* e al fianco del Vestri, Eugenio nel *Maldicente alla Bottega del Caffè*. Non solamente non fu ecclissato dal contatto di quei tre soli, ma li colorò col riflesso della propria giovinezza e del proproprio splendore. Da quelle tre sere di prova, che ben

poteva dirsi la prova del fuoco, i sei mesi passati col Fabbrichesi, e gli anni successivi nella Compagnia del padre Giacomo, furono un seguito di clamorosi successi. Al mattino luminosissimo della sua carriera, bello di forme, dotato di una voce incantevole, ricco di studi e di que' scenici scaltrimenti che ora chiamansi *tecnica,* egli era già per toccare l'apice della gloria, quando s' appressava il 1831 e ai rivolgimenti della Polonia e del Belgio, succedevano i moti delle Romagne. Gustavo abbandona la scena, e corre tra le file del generale Zucchi a combattere, per la patria, con Napoleone e Luigi Bonaparte.

« Preso in mare da una goletta austriaca, è tenuto prigioniero nelle acque di Brindisi, poi in quelle di Messina, aspettando in fondo alla stiva di un trabaccolo trentasei lunghi giorni, incerto se lo attendesse il capestro dell'Austria o la mannaia del papa. » (1)

Potè riparare a Marsiglia; di dove riappare in Italia a prestare il suo braccio ai ribellati Romagnoli per riprendere, dopo la giornata di Cesena, la via dell' esiglio.

Nel 1839, un' amnistia dell'Austria lo fa tornare in Italia, giovane ancora, ma disfatto in salute: migliorato da studi più vasti, da più varie esperienze, dalle sue stesse sventure; e con un modesto gruzzolo, procuratogli a Londra da quella maravigliosa declamazione dei canti dell' *Inferno*, onde portò nella tomba il segreto.

Nel 1843, si presentò al teatro Re di Milano con una Compagnia di filodrammatici non viziati da pre-

(1) Luigi Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua.* — Città di Castello, S. Lapi Editore tipografo, 1884.

tensioni ridicole, da attori non guasti da esempi contagiosi, da comici provetti che aveano prole da tirar su pel teatro, e che erano docili essi stessi per cavar frutto dalla docilità dei figliuoli.

Erano con lui Adelia Arrivabene, della patrizia famiglia di Mantova, che il Bonazzi chiama « nuova e vezzosa meteora che dopo un' ora di meraviglia si estinse rapidamente sulle scene italiane », Gaetano e Angelo Vestri, figli del gran Luigi, morto tre anni prima a Bologna: il vecchio Salvini coi figli Alessandro e Tommaso, giovanissimi: il nipote Augusto Lancetti, Angela Botteghini con la figlia Elisa, Carlo Romagnoli, figlio di Luigi e di Rosa; poi Edoardo Majeroni col figlio Achille, Luigi Bellotti Bon, figliastro di Francesco Augusto; e più altri, tra i quali rifulgerà la giovane e lucente stella di Ernesto Rossi.

Prima andò girovago, con una Compagnia raccogliticcia (1839-43): e poi, mise insieme questa, che doveagli servire ai propri intenti. Gli affari della Compagnia o stabile o girovaga che fosse, affidò sempre al parmense Giampaolo Calloud, buon attore caratterista ma più assai probissimo e non incolto uomo: di rosea fisonomia, e di modi da gran signore. E così Gustavo iniziò, da prima quasi inconsapevolmente, come avviene d'ogni grande manifestazione della genialità, e poscia avvisatamente, la grande riforma che può definirsi la fusione dell' ideale col vero, quale non erasi ancora sentito nè udito in teatro. Tommaso Salvini il più grande dei suoi successori, nei suoi ricordi dice che il Modena era « un Dante nell'immaginare i caratteri, un Michelangelo nello scolpirli, un Raffaello nel disegnarli, un Rembrandt nel colorirli. » Può aggiungersi ch' egli era Prometeo a dar vita e palpito, colla scintilla della

umanità, a quei caratteri, così da renderli non pitture, o statue, ma anime vive e creature di carne ed ossa, senza perder nulla delle loro bellezza pittorica, o plastica.

*
* *

Oltre gli attori già innanzi nominati, si producevano già, al tempo della riforma del Modena, un Pietro Monti da portaceste dei comici levato a dignità di primo attore per impeti rozzi, ma irresistibili di passionalità; una Giovannina Rosa, che commoveva il pubblico con isterici struggimenti, un Raffaello Balduini e un Antonio Feoli, le cui voci stentoree e il metodo esagerato rendevano però insigni alle platee, specie nelle tragedie e nei drammi.

Più notevole di tutti, per quanto avesse il difetto di ripetere le frasi che il pubblico gradiva, un Costantino Venturoli, colto e genialissimo proteo che ti declamava mirabilmente il *Polinice* alfieriano, e ti facea sbellicare dalle risa nella farsa del Ploner *I denari della laurea.* Nè dimenticheremo il senese Giacomo Landozzi, accurato attore, che avea però il vezzo di dare anche ai caratteri popolari, un impronta di signorilità.

Tutti dunque, più o meno, pagavano un tributo al gusto del tempo; con questo che, per i migliori, era eccezione il cadere nel barocchismo, come pei ciurmadori tenersi nel vero; il che sempre seguiva a costoro nelle commedie goldoniane, la serenità delle quali comandava ai più recalcitranti la naturalezza della recitazione. Gustavo Modena portò una vera e propria rivoluzione in questo popolo di attori fortissimi ma viziati.

Non già ch'egli parteggiasse per quegli scolorimenti della dizione scenica, che quarant' anni dopo vedremo gabellarsi per metodo moderno da attori impotenti e da critici microcefali. Anche allora, il feticismo per qualche Compagnia francese venuta in Italia a recitare i *vaudevilles* dello Scribe, voleva scambiare la nativa vivezza degli attori comici d' oltr' Alpe con un chiacchiericcio vuoto e incolore, quasi materialmente incomprensibile e fastidioso all' orecchio, e che nulla coloriva, che non accendeva nessuna fiamma, e nessun sorriso strappava, che di compassione non fosse.

Gustavo Modena inaugurò la recitazione naturale, ma colorita; vera, ma scultoria; umana, ma limpida, sonora, efficace. E, a tutto questo, aveva impareggiabile stromento, la voce: una voce, pastosa negli affetti e nella commozione; ma, nell' ira e nello entusiasmo, squillante come tromba del giudizio finale. Nei mesi estivi segnatamente, quando il sudore gli sciogliea gli umori della laringe, la voce di lui tuonava così onnipossente da far letteralmente sorgere in piedi, e urlare a loro volta di maravigliato entusiasmo, tutti gli spettatori. La stessa deformità del naso, accorciato per operazione chirurgica, gli permettava di farsene uno apposta tutte le sere, mentre è ovvio che non gli sarebbe stato possibile di accorciarselo all' occorrenza. Fuori teatro, vestiva come un mercante di grano; e camminava pesante, a mo' de' pachidermi. Sul palcoscenico, la trasformazione nel personaggio era completa. Nella Clotilde di *Valery,* drammaccio del Soulié, era un elegante parigino dei *boulevards:* in *Orosmane* il più bel sultano del Bosforo, prima che venisse fuori Tommaso Salvini: nella *Calunnia* dello Scribe, un corretto parlamentare, un vero e proprio ministro di Luigi Filippo,

Saulle, Luigi XI, o Giacomo I° si impersonavano in lui, come balzati sulla scena dalle pagine della storia. E il medico camorrista nella *Camaraderie* dello Scribe? che tipo di sfruttatore grasso! direbbero ora con furore i collettivisti.

Voci autorevoli di insigni compagni dell' arte sua, lo accusarono di aver talora sacrificato agli effetti volgari, che pur così spesso sdegnava, quelle leggi del vero e dell' umano di cui fu sempre fervidissimo banditore. Si è detto, per esempio, che nel *Cittadino di Gand,* alla chiusa del primo atto, quando Vargas chiede al Conte di Egmont se ha ricevuto tre avvisi di non venire a Bruxelles, e: alla terza risposta affermativa del conte, grida: *E ci sei venuto, insensato!* il grande effetto ottenuto con questo grido fosse a danno della verità, poichè nella camera attigua potevano sentirlo il Duca d'Alba e il Consiglio dei dodici.

Si è detto ancora che, facendo Icilio nella *Virginia* dell'Alfieri, dopo la fierissima invettiva contro Appio, il Modena piantava il pugnale ai piedi del tiranno sui gradini della tribuna, che si suppone di marmo; sacrificando, così, la verosimiglianza alla vaghezza degli applausi.

Nè l'uno nè l'altro appunto ci sembran fondati. Non il primo, perchè quello scatto, dopo le tre domande fatte a bassa voce e con progrediente eufonismo, è veramente umano, e umanamente vero; tanto più che il Modena lo correggeva subito, tornando allo smorzamento della voce con la parola *insensato,* e ottenendo così due potentissimi effetti un dopo l' altro, e non a scapito, ma a risalto della verità. Aggiungasi poi che il Vargas, com' è tratteggiato dal drammaturgo Romand, in due o tre momenti dell' azione si mostra pro-

digo della vita; e che, l'alto disprezzo della morte, è una delle tinte più spiccate onde si colora quell'eroico carattere.

Quanto al pugnale piantato in una tribuna che dovrebbe essere di marmo e che è di legno, l'osservazione è un po' pedantesca. Quell'atto è così sintetico, riassume sì bene ciò che Icilio ha detto, che nessuno del pubblico, in quel momento, pensò mai che quella tribuna fosse di legno. Arrogi che, a voler seguire la critica nella sua grettezza, potrebbe avvertirsi come fra i gradini di una tribuna marmorea possa ben rilevarsi qualche interstizio, nel quale agevolmente si pianti un pugnale acuminato. Ma s' anco esisteva la lieve incoerenza, essa ricompravasi le mille volte dalla immensa impressione che da quell' atto il pubblico riceveva.

Così, fu detto travisasse nel *Saul* il pensiero del poeta, quando nel verso

« Ferro ha gli orecchi alla mia voce Iddio. »

premeva alla bocca chiusa la palma della mano destra, poi volgendola dispettosamente al cielo, diceva con rabbia concentrata:

« Muto è il mio labbro. »

S' avrebbe voluto dai critici che il verso e il seguente emistichio, fossero detti umilmente e rassegnatamente da quel re che sclamerà, morendo:

« Sei paga
D' inesorabil Dio terribil ira? »

E, ben dice il Bonazzi, qui al Modena e fors' anco all' Alfieri, soccorse una reminiscenza dell' Alighieri:

« il ladro
Le mani alzò con ambedue le fiche
Gridando; Togli, Dio, chè a te le squadro. »

*
* *

Il suo insegnamento era pratico. Non dettò manuali, non pose teoremi; non fissò precetti. A' giovani diceva: fate come fo io, e facevano.

I suoi alunni prediletti, i grandi, Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, Carlo Romagnoli, Achille Majeroni prendevano del maestro il buono, e pel resto cercavano lor via. Gli altri, imitavano di lui la voce nasale dovuta a una malattia celtica; l' alzar de' piedi, camminando, quasi a tirar calci; la rigidezza di un braccio, che il Modena ebbe ferito in una zuffa cogli sbirri dell' Austria. Questi plagiari delle manchevolezze non si comprendono, nè si sopportano sulla scena. Essi danno allo spettatore due sensazioni penose : il ricordo del grande attore che non avete innanzi, e aver innanzi l' imitatore del quale, non che ricordarvi, vorreste perdere ogni memoria.

Gustavo Modena teneva questo metodo d' insegnamento. Leggeva all' allievo la parte: gli spiegava il carattere del personaggio, e poi lo lasciava libero di interpretarlo, secondo il cuore glie ne dicesse. Se l'allievo non dava nel segno, gli diceva *farei così*. Egli cercava nel componimento quel passo, in cui risplendesse più chiaro e più vero il carattere del personaggio: un monologo, spesso una frase, talora una parola. L'attore, diceva, deve cogliere questo lampo che sfugge, e che forse non è stato avvertito dallo stesso poeta.

Fu, in un tempo in cui avean senso queste parole, classico e romantico, in un tempo nel quale i classici si attribuivano la forza e i romantici la verità, egli fu

classico e romantico insieme: egli fu la forza e la verità. Egli, che avea sbandita la recitazione compassata e pesante, sostituendovi una maniera rapida e disinvolta; che avea introdotto la sprezzatura e l' abbandono, era poi maestro nel sostenere il verso, e nel puntare il periodo. Sopratutto avea l' accento poetico, e non solamente nella tragedia e nel dramma, ma sì ancora nella commedia. Ed è umano, questo: anche ne' casi più famigliari, una volta tanto, siamo tutti poeti. Così nel Ministro della *Calunnia,* quando si appella al giudizio del padre:

« Gracidate, su, maligni: raddoppiate le grida; le sfido e le disprezzo. Una parola, una sola parola di mio padre che mi benedica, e poi... Dio ci giudichi!.. »

egli s' innalzava per un istante a pindarico volo, per riprendere più famigliare, e più giocondo di prima, il tono della commedia.

Se rappresentò da par suo il ministro Scribiano, nella vita reale tenne nobilmente l' ufficio di rappresentante del popolo. In Firenze, deputato al congresso nazionale, propugnò la fusione con la repubblica romana, parlando avverso al Guerrazzi. Questi ebbe il cattivo gusto di dire che rispondeva al discorso, *declamato* dall' onorevole Modena. E il Modena, di ricambio, con dignitosa calma « Comprendo disse, l' ingiuriosa allusione, e la raccolgo: e prescelgo le mie rappresentazioni del teatro di Ognissanti, a questa commedia di Palazzo Vecchio. »

Gli applausi dell' assemblea coprirono queste nobili parole mentre il Guerrazzi, fra le disapprovazioni, mormorava: « non si riscaldi, prego, non si riscaldi... »

*
* *

Caduta Roma, riparò esule in Piemonte. Nuovo alle scene subalpine, non è a dire che entusiasmi suscitasse nelle rappresentazioni che dava con compagnie avventizie.

Le condizioni politiche dell' Italia non permettendogli di uscire dal Regno Sardo, e non restandogli, oltre Torino e Genova, altre grandi e popolose città, gli fu mestieri economizzare sui propri successi, per non sfruttarli sino all' esaurimento. Così durò sino al 1861: anno tristamente memorabile per l' arte italiana, nel quale questo intemerato patriota, questo gigante della scena spirava fra le braccia della eroica ed amorosa sua Giulia, che di poco gli sopravvisse. Spariva così dal mondo della scena e dalla scena del mondo, chiudendo l'era dei grandi artisti della prima metà del secolo decimonono, come Petronio Zannarini avea chiusa la seconda del decimottavo.

*
* *

Indipendentemente dalla riforma e dalla scuola di Gustavo Modena, al tempo del maggior fiorire di lui era già sorto, e splendeva di bellissima luce tutta sua, l' astro di Adelaide Ristori. Nata a Cividale del Friuli nel 1822, figlia dell'arte, bellissima di volto e di forme, dalle piccole compagnie ove recitava bambina, passò presto alla Reale di Torino come prima attrice giovine, al fianco di Carlotta Marchionni e di Amalia Bettini. Il Mascherpa, avveduto capocomico, le offerse il posto di prima attrice : e può veramente dirsi che Adelaide Ri-

stori si palesò subito privilegiata di tutti i doni che il teatro domanda; gioventù, bellezza, genialità d'ingegno e istinto sovrano dell'arte.

La sua persona, la sua voce, la sua recitazione affascinavano il pubblico. Dalla Compagnia Mascherpa passò a quella del Domeniconi, poi tornò alla Reale di Torino, prima attrice là dove era stata a fare le parti amorose. Cogli avanzi della abolita Compagnia Reale andò a Parigi nel 1855, in occasione di quella Mostra; e da quel tempo incomincia la sua fama mondiale. Questa gloria dell'arte italiana vive ancora, vedova di Giuliano Capranica del Grillo, nel suo palazzo di Via Monteroni in Roma, dividendo le cure della nobilissima vita fra la famiglia che l'adora, la Regina Margherita (1) di cui è Dama d'onore, e i poveri dei quali è la provvidenza in persona. Qualche volta nei teatri della Capitale, in una prima rappresentazione di un'opera o di una commedia importante, appare in un palco di Corte la bella testa bianca della Marchesa Capranica Del Grillo: a un tratto, una arguta frase, lo scatto geniale di un attore, una forte scena del componimento le fanno dire — *bravo:* e il pubblico, accompagna quel giudizio con un mormorio di reverenza e di ammirazione.

*
* *

Chi scrive questi ricordi ha memoria di una visione della primissima adolescenza.

In una città d'Italia, durante il corso delle ma-

(1) Al momento di scrivere queste righe Italia piange il suo Re Umberto assassinato a tradimento. Margherita di Savoia, in lagrime e gramaglie è ora Regina Madre. Vittorio Emanuele III ed Elena del Montenegro, salgono il trono.

schere, entrò in fila tra i carri e il fulminare dei coriandoli una carrozza di gala; e in essa, letteralmente sepolta sotto una valanga di camelie bianche, una bella e giovane donna, avvolta in una pelliccia di penne di cigno, candide anch' esse. Quella donna era la Ristori, che recitava al massimo teatro di quella città. La carrozza e le camelie erano state messe a disposizione di lei da una principessa sua ammiratrice.

Non si creda però fossero quelle *camelie* un' allusione all' attrice.

Al tempo di cui scriviamo, Alessandro *Dumas* figlio non pensava per ombra alla pietosa storia di Margherita Gauthier, nè al grande e lungo successo di lagrime che avrebbe avuto sulla scena; ma, non basta : e bisogna pur dirlo per la bizzarria della cosa, Adelaide Ristori non ha mai voluto rappresentare *La Signora dalle Camelie*.

*
* *

E sin dal 1840, a distanza dalla Ristori, la bruna Carolina Santoni, volto e forme di statua greca, fu presentata giovanissima al pubblico da Angelo Lipparini, capocomico avveduto nel far valere i suoi scritturati. La Santoni era migliore nella tragedia e nel dramma, che nella commedia, ov' era troppo imponente e severa la sua fisonomia, pur bellissima.

Ben presto passò alle paghe più laute (il Lipparini era avveduto anche nel pagar poco i comici) del Domeniconi: ma pur troppo, dopo un decennio di applausi e di guadagni, una insidiosa abitudine, l' alcoolismo, tolse alla tragica, prima la soavità della voce, poi la maestà dell' incedere sul palco. Lasciò l' Italia e cercò nella Spagna di rifarsi una nuova fama; ma, pur trop-

pe, non fece là pure, che abbreviarsi la vita. Di una sua figlia, Carolina Civili, formosissima donna anch'essa e che romoreggiò sulle scene spagnole, toccheremo più innanzi.

E appartiene pure alla pleiade gentile e forte di questo periodo di tempo, l' apparizione quasi improvvisa di una giovinetta figlia di un ufficiale polacco, ma nata in Italia; alta e slanciata persona, occhi e chioma di corvo, e una bocca che letteralmente potea dirsi corallo e perle. La sentì, in un teatrino privato, quel bracco dal fiuto finissimo che fu Alamanno Morelli, in allora primo attore e Capocomico della Compagnia Lombarda, già proprietà del Battaglia.

Fanny Sadoski, anima ardente e passionale, ingegno di prima grandezza, prese subito il posto che le spettava. Per lei scriverà Leone Fortis il suo dramma memorabile *Cuore d'Arte;* per lei, prima i pubblici dell' Italia centrale e nordica, poscia e per lunghissimi anni, il pubblico napoletano, andranno in visibilio.

Una Letizia Fusarini, dolce figurina di Vatteau, parlò pochi mesi dal palcoscenico le soavi parole dell'amore, e mandò le grida strazianti della passione. Un ricco signore livornese si lasciò toccare da quelle parole, e commuovere da quelle grida; e la rubò alla scena, in legittime nozze.

Cesira Longhi, beltà felsinea, figlia di un medico celebre, apparsa da prima come attrice giovane a fianco della Ristori, ebbe subito dal marito Alessandro Monti, capocomico, la meritata promozione a prima attrice.

Recitò bella, bella sempre, anche quando gli anni, minacciosi, le si accostarono.

Anna Iob, Eugenia Baraccani, Carolina Caracciolo, succedevano nelle simpatie del pubblico.

*
* *

D'uomini, che col Modena non ebbero nessun contatto d'arte, noteremo un Luigi Pezzana di Verona, filodrammatico celebrato ne' teatrini locali, bello di maschia fisonomia, possente di voce armoniosa, non scevro di studi, e ricco d'ingegno. Lotterà colle seduzioni di una esagerazione ragionata, coi Colomberti, coi Landozzi, coi Gottardi, collo stesso Modena.

Luigi Capodaglio, voce paradisiaca, e bella persona, troverà un poeta, il Somma, che scriverà per lui l'Ugo di *Parisina*. Il verso: « Chi amò due volte, non amò giammai » detto dal Capodaglio, suscitò a lungo sulle nostre scene un entusiasmo, quasi diremmo, musicale.

Si fanno meritamente applaudire gli attori brillanti, Cesare Dondini, Bellotti Bon, Rosa, Cesare Marchi e Giovanni Leigheb. — Cesare Fabbri, Paolo Fabbri, Antonio Stacchini, Luigi Braccini, Antonio Feoli, Raffaello Balduini, Gaetano Woller, Lorenzo Piccinini, nella schiera de' *padri* e *tiranni* sfoggieranno voci ora sepolcrali, ora tonanti, e nobilà di persona, e artifizioso magistero di recitazione. Il Piccinini, maestoso nella persona e scultorio nel dire, si innalzerà su tutti per non infrequenti sprazzi di luce umana.

E di un grande ma artifizioso ingegno brillerà il caratterista Gaetano Gattinelli: per festività spontanea suo padre Luigi, e i tre fratelli Coltellini, per signorilità il Calloud, per un bel faccione roseo il Papadopoli, nato e morto col secolo. Per biliosa comicità, primo, il Taddei.

Ma la giovane coorte degli alunni di Gustavo Modena, che poterono almeno per pochi mesi udire la

voce del maestro, e far sangue del verbo di lui, richiameranno ben presto l' attenzione e la speranza degli amatori dell'arte. Essi sono, primo fra tutti e insuperato, Tommaso Salvini; e poi Alessandro, fratello di lui; fra Tommaso e Alessandro, il livornese e celebratissimo Ernesto Rossi mirabile di genialità proteiforme; il gelido, ma pittorico Achille Majeroni: Gaetano Vestri, il gran promiscuo cui morte immatura tolse di assorgere alle altezze paterne; e Carlo Romagnoli, bello, colto, ma poco passionale, che l' impeto giovanile costrinse alle leggi del vero.

*
* *

Prima di lasciare il Modena, questa colossale figura del teatro italiano, spetta alle nostre ricerche indagare gli effetti dell' opera sua rispetto alla letteratura drammatica nazionale. E il giudizio deve essere equanime e spassionato, come fu alta e meritata l'ammirazione che queste umili pagine gli hanno tributato. Certamente coll' altezza dell' arte, coll' intemerato patriottismo, con la dignità della vita, e sopratutto con la profonda mutazione da lui introdotta sulle scene, Gustavo Modena ha giovato assai all' arte drammatica professionale, e può dirsene grandemente benemerito.

Può dirsi altrettanto rispetto all' arte drammatica propriamente detta, e cioè al teatro italiano che s' impersona negli autori? Può dirsi che a costoro sia riuscita egualmente proficua l' opera di Gustavo Modena? Ci permettiamo di dubitarne.

Non fu certamente per fatto di lui, se all' apice della sua gloria d' attore dilagò in Italia, per la fioritura francese del trenta, l' alluvione di commedie

forestiere, il maggior numero delle quali di Eugenio Scribe e compagni. Sembra che le giornate di luglio e la ristaurazione di Luigi Filippo dessero la via a questa letteratura di paccotiglia (meno tre o quattro belle commedie di cui avremo occasione a parlare) elaborata in un ufficio tra il burocratico e il commerciale, non solo in collaborazione come si usa a Parigi, e che per sè stessa è la negazione di ogni personalità artistica e responsabile, sebbene abbia avuto esempi colà di buon riuscimento ; ma trattata come si fa delle piccole cause di una pretura, o della corrispondenza di una Casa di stoffe e di mercanzie in seta e lana, cioè col lavoro di piccoli impiegati, sotto il governo di un capo di servizio. Infatti, Eugenio Scribe, di cui ammiriamo l' ingegno versatile, e la inesauribile produttività, non ha messo il suo nome per davvero che a una diecina di commedie, prestandolo e associandolo invece a infiniti sedicenti collaboratori, che sgrossavano la materia prima, come i manovali, e a lui la rimettevano pel tocco magistrale e per la politura definitiva. Questa letteratura drammatica della Francia orleanista, erano per lo più *vaudevilles,* ossia commediole in un atto coi *couplets*, ossia strofette musicate con un motivuccio da chitarra, e cantate svenevolmente, nei punti più sentimentali, con una disinvoltura che nella Italia di Gioacchino Rossini e di Giuseppe Verdi avrebbe dovuto chiamarsi per lo meno temeraria. Queste commediole, apoteosi delle virtù borghesi, e del militarismo napoleonico che avea le attrattive della passata gloria senza i pericoli delle battaglie, si chiudevano coll' invocazione del vecchio veterano al suo superiore, morto di una cannonata: e alzando gli occhi al cielo, e con la frase d' obbligo : *Es tu content, mon colonel?* ed erano

poi tradotte in qualcosa che somigliava vagamente all'italiano; e per dare ad esse forma del nostro componimento, si stemperavano in due o tre atti dai quali, tolte le ariette, ben poco rimaneva di sostanzioso e di condensato.

A maggior scorno nostro, qualche letterato di vaglia incappò nella debolezza di queste traduzioni ad uso delle nostre scene; e, citeremo primo fra tutti, Gaetano Barbieri buon letterato, ma infelice commediografo, che cercò nel tradurre i *vaudevilles* dello Scribe un conforto ai proprii insuccessi.

Meglio scuse avevano a ciò alcuni comici, anco valentissimi, e citiamo un Francesco Augusto Bon, una Gaetana Rosa, un Ventura, lo stesso Modena, se videro subito in questa faccenda delle traduzioni dal francese una industria in cui nulla era da perdere, (allora non si pagavano ancora gli autori francesi) ma moltissimo da guadagnare. Se quei valorosi dimenticarono la dignità dell'attore italiano, bisogna però dire ch' eglino erano capocomici, e cioè con una azienda costosa e coll'obbligo di pagare ogni giorno la Compagnia; mentre i letterati italiani che, ad usanza della famigerata Elisabetta Caminer, dei due Gozzi, ed anche dell' Albergati, sostituirono ai propri gli altrui pensieri, e mandarono sulla scena d' Italia le commedie straniere, hanno rispetto alla storia del teatro nazionale, ben altra e maggiore responsabilità.

Avvertimmo già sino dal cominciamento di queste indagini nostre, come l' influsso straniero segni lo scadimento del teatro di ciascuna nazione. Aggiungeremo ora che tanto è maggiore quello scadimento, di quanto abbia più di valore o di voga, chè in teatro è lo stesso, il repertorio esotico. Abbiamo già accennato a com-

medie eccellenti dello Scribe, come la *Calomnie, Le Verre d'eau, Une chaine, La Camaraderie, Le Mariage d'argent, Le Mariage de raison, Bertrand e Raton*, e via dicendo; diremo di più: quei *vaudevilles,* ancorchè ispirati a un miserabile tornaconto, apoteosi di piccole virtù borghesi, negazione di ogni impeto generoso, avevano nel loro complesso una grande genialità di fattura, abile congegno di colpi di scena che facevano buon sangue, e non guastavano la digestione del pubblico; ed avevano sopratutto quella tecnica ingegnosa e brillante che è pregio del teatro di Francia, e di cui deploreremo più innanzi il difetto nelle meglio commedie italiane, anche e più, del finir del secolo.

Ma non basta. Nella grande corrente di questa letteratura industriale e piacente, venivano ai porti d' Italia, se superar potevano gli scogli delle stolide e feroci nostre censure governative, i forti drammi dell' Hugo, di Casimiro Delavigne, di Federico Souliè, d' Ippolito Romand, di Dennery, e di quell'Alessandro Dumas, cuore di Cesare e fantasia d'Ariosto, del quale lo splendidissimo *Kean* delizia anche adesso, e a buon dritto, gli spettori italiani, come sessant' anni fa si deliziavano alla quadrilogia del *Conte di Monte Cristo.*

Non è dunque a meravigliare se i nostri pubblici, sempre proclivi alle novità, specie d' oltr' Alpe, fecero buon viso a quanto gli era offerto della floritura drammatica del trenta. Possono dunque essere attenuanti e scuse pei traduttori di questi lavori francesi, pei Capocomici che li rappresentavano e per i pubblici che li applaudivano: ma, non per questo, la gallica alluvione fu meno funesta al teatro italiano, e non è meno preciso il dovere nello storico futuro di registrarne i deplorevoli risultamenti. Sappiamo benissimo che non

manca in Italia chi, negando un teatro alla patria di Goldoni e di Alfieri, troverà vantaggioso quel danno e conveniente se non onorevole, quella dedizione : ma, non vorremmo scrivere per siffatti lettori dei quali, pur rispettandola, non dividiamo l' opinione.

Nè credasi disconosciamo gli altissimi pregi del teatro francese- e che abbiamo così le traveggole, da non discernere l'altezza alla quale è salito. Solamente, a questa sua eccellenza e supremazia sul teatro, non che italiano, di ogni paese, noi riconosciamo altre cause da quelle che per avventura i facili denigratori del teatro nostro potrebbero ad esse assegnare. Non è come si vorrebbe da taluno, povertà intellettuale dei poeti nostri; ma è che a quelli di Francia ben altro è l'ambiente in cui svolgono la felice operosità. Dicasi quel che si vuole dai fautori di teorie moderne addatte e provvide per ogni ramo produttivo d' industria, ma non applicabili alle manifestazioni dell' arte. La grandezza del teatro Francese è dovuta al secolare mecenatismo ond' è sorto, e venuto su. Richelieu e il Re Sole, con la istituzione della Casa di Molière (vedremo se e come potrà farsi qualcosa di simile in Roma dall' attore Novelli) consacrarono la gloria del teatro al genio francese. Si dirà che la Francia aveva già allora Moliere, Corneille e Racine: noi non abbiamo avuto che Goldoni e Alfieri ; ma sopratutto ci è mancato la protezione di quel cardinale e di quel re. Anzi, Chiesa e Stato in Italia, vuoi colle miserevoli signorie di prima, vuoi colla successiva fondazione del Regno, non hanno avuto mai per il teatro che la tolleranza, più o meno benevola, che i pubblici poteri debbono serbare agli istituti, che da quella tolleranza prendono il nome.

Ogni modo, queste, le condizioni dell' arte dramma-

tica in Italia, dal trenta al quarantotto: numero e valore di artisti, col coronamento di un artista sovrano e riformatore; ma scadimento della produzione nazionale per effetto della invasione di un teatro straniero più attraente, in verità, e più maestrevolmente congegnato del nostro.

Gustavo Modena, l' attore colto, laureato, e ormai possente, poteva egli sottrarsi alla grande suggestionalità della invasione dei lavori francesi? Doveva egli fronteggiarla, e porre il suo genio al servizio della nazionalità del teatro italiano? Ch'egli dovesse ciò almeno tentare, non par dubbio. Glie ne facevano obbligo la nobiltà dei suoi artistici ideali, e quello stesso patriottismo del quale il cuore di lui fu meglio, e più costantemente acceso, che della stessa arte sua. E ch'egli potesse farlo, inchiniamo anche a credere, pensando che in quel tempo toccò il culmine la sua gloria: e che attori, pubblico, critica, tutti erano con lui, e pendevano dal suo labbro.

Comunque, asteniamoci da un giudizio che potrebbe essere severo ed ingiusto, mancandoci gli elementi per pronunciarlo con sicura coscienza. Ci limiteremo ad enunciare il fatto doloroso; Gustavo Modena ciò non volle, o non potè fare.

Lo vediamo, infatti, occuparsi subito di un ufficio ch' era infinitamente al disotto della sua intellettualità, quello cioè di tradurre in italiano, per recitarle, le commedie di Francia: la *Calunnia* dello Scribe, *I figli d'Edoardo IV* del Delavigne portano il suo nome nelle edizioni italiane. Tranne il *Saul* — il capolavoro alfieriano meritava bene questa eccezione — nessun lavoro italiano studiò e illustrò col suo genio, come fece di drammi francesi. Le sue più grandi interpretazioni

in questo periodo di tempo furono il Luigi XI, del Delavigne, dramma timidamente romantico e coraggiosamente accademico, assai discusso dalla critica parigina, e dilaniato addirittura dal Dumas e dal Gauthier, benchè ricco di teatralità; il *Cittadino di Gand* del Romand, un violento imparaticcio politico, senza affetti e senza verità nè umana ne storica, che per altro rispondeva ai sentimenti politici dell' attore e del tempo; un *Giacomo I°*, pallido episodio della famosa congiura delle polveri, ove la bonomia del sovrano è spinta quasi alla imbecillità senile. A questi suoi cavalli di battaglia, in cui il componimento non era senza pregi rilevanti, si crederà appena ne aggiungesse un quarto, sostenendo la parte del protagonista, in un dramma del Souliè, *Clotilde di Valery,* la storia ripugnante di un vizioso che, rovinato dai debiti, ammazza a tradimento un usuraio: e poi, alla vigilia del patibolo, prende il veleno somministratogli dalla sua ganza, da lui già tradita e abbandonata nella più squallida miseria.

Affrettiamoci a dire che talun dramma italiano sarà recitato dal Modena, e diremo quali, e perchè; intanto, dobbiamo compiere l'assunto penoso che ci siamo proposti. Non solamente Gustavo Modena fu propenso eccessivamente per i lavori francesi, ma arrivò perfino a togliere in uggia non solo i lavori, ma anche gli autori italiani. Anzi, si può dire cominciasse da lui quella curiosa tensione d' animo che ha durato e dura anche adesso, solo però in Italia, tra capocomici e autori: e diciamo curiosa, a disegno, poichè tra il produttore e lo sfruttatore dovrebbero correre, da parte di questo almeno, i migliori rapporti. L'attraentissimo epistolario del Modena, che è prova dell'altezza a cui egli avrebbe potuto pervenire anche come scrittore, attesta, se

d'uopo ne fosse, la verità della nostra osservazione. Basterebbe la lettera, cortesemente crudele, con la quale egli rimandò, senza leggerlo, il *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* a Paolo Ferrari.

Questo senso di ostilità dei capocomici verso gli autori, di tanto in tanto corretta dalle necessità dell' industria teatrale, cominciò col Modena, e dura, oggi, più aspra che allora. Ma al Modena non vuolsene dare tutta la colpa. Essa fu una conseguenza della grande facilità in cui vennero, dopo il trenta, i capocomici italiani di procurarsi, senza spesa alcuna, le più attraenti novità del teatro francese le quali, tradotte per pochi soldi, venivano date in pasto all'avida curiosità delle udienze italiane. Con tanta roba da fuori, e che non costava nulla, non c' era più bisogno di pagare quella di casa, ch' era dai capocomici rifiutata burbanzosamente. Tali ripulse sin d'allora, inasprivano gli animi: e di qui la corrispondenza degli autori agli *amorosi sensi* dei capocomici, tuttora imperante.

S' aggiunga che questa concorrenza schiacciante, insostenibile, paralizzava le forze degli scrittori che pur rimanevano sulla breccia; mentre ne allontanava per sempre coloro, che vi si sarebbero presentati con sicurtà di riuscita. Nel bilancio del repertorio italiano era dunque la maggior iattura, cioè il lucro cessante e il danno emergente.

*
* *

Di questa non lieta condizione di cose non è giusto dar colpa a un uomo, per quanto grande e influente a poterla correggere; ci limitiamo a notarla come elemento di fatto, per quando si scriverà la storia del

teatro italiano. Però, la corrente rivoluzionaria, repressa nel 1821, e rifluente nel 1831: il martirio dei fratelli Bandiera, le escursioni coraggiose di Pasquale Muratori e dei suoi seguaci tra i contrafforti dell' Appennino toscano, il quarantotto insomma, ch' era nell' aria, modificò d'un tratto negli ultimi anni di questo periodo, l'invasamento generale per le commedie francesi; e rese più benevole le orecchie dei capocomici alle supplicazioni dei drammaturghi paesani. E diciamo drammaturghi, perchè erano proprio drammi, e drammi storici che da più anni si scrivevano celatamente, come le liste dei Carbonari: erano drammi storici, inneggianti alle antiche glorie d' Italia, alla bellezza del suo cielo, al sorriso del suo sole, alla corona dell'arte che cingeva ancora la fronte alla dolce e sventurata regina. E, per lo più, l' argomento di questi drammi si toglieva dalle *Vite* del Vasari: erano, come vedremo, *Pellegro Piola, Andrea Del Castagno, Giorgione da Castelfranco, Raffaello d' Urbino, Michelangelo* e *Rolla* i quali, brandito il pennello, o la stecca, tra il dire e non dire, tra il ti vedo e il non ti vedo, venivano ad avvisare dalla scena gli italiani, che si avvicinava il momento di far qualcosa di buono. Ben inteso che gli emuli, e i traditori del grande artista che si raffigurava nel dramma, impersonavano la tirannide, l' occupazione straniera, e designavano alla rivendicazione nazionale le piccole signorie, tra indigene e forestiere, end' era allora sbocconcellata, meno il Regno subalpino, questa nostra carissima Italia.

E a scrivere simiglianti drammi s' era messo il fior fiore del patriottismo letterario. Erano un Francesco Dall' Ongaro, un Filippo De Boni, un Giacinto Battaglia, un Giuseppe Revere, un Giovanni Sabbatini,

anime ardenti di patriotti, e scrittori irraggiati dal genio, e armati di fortissimi studi. Meno il Sabbatini ch' era un esule modenese, revisore teatrale a Torino e il Battaglia ricco signore milanese di moderato liberalismo pur esso, gli altri erano mazziniani, e stretti a Modena dalla solidarietà degli ideali comuni.

Tra per questo, e perchè veramente il pubblico pareva annusasse il fumo delle vicine battaglie dell' indipendenza italiana, e non badava più alle sartine e ai banchieri galanti di cui abbondavano i *vaudevilles* del signore Scribe e compagni, anche Gustavo Modena dovette, sull' esempio de' suoi colleghi in capocomicato, lasciare un po' da parte le *Clotildi di Valery* ed altre delizie dei boulevards parigini, per mettere in iscena qualche dramma storico de' suoi correligionari politici.

Del Dall' Ongaro rappresentò *Danae* e vi fece il capitano; il *Fornaretto*, e vi fece il vecchio Tasca. Del Revere, il *Sampiero*, e vi tenne la parte del protagonista. Del Sabbatini, *Bianca Cappello* e vi fece ora il duca, ora il Cardinale: *Gli Spazzacamini*, e vi fece il vecchio contadino.

E questi drammi, non erano già tutti a soggetto obbligato del gran pittore o scultore tradito dalla donna amata, e insidiato nella gloria dal seduttore di costei. C' erano ancora, e meglio, drammi storici veri e propri. Del Dall' Ongaro, una *Bianca Cappello;* del Revere, un *Lorenzino dei Medici* (da cui Alessandro Dumas trarrà la *Notte a Firenze)* del Sabbatini, un *Masaniello* : se non che, diciamolo subito, i temi di italianità e di liberalismo diretto dovevano rimanere ancora nello scrittoio dell' autore, vista la ferocia dei governi e delle loro censure, prima delle concedute statutarie riforme.

Ai drammi che atteggiassero un fatto storico di libertà e di indipendenza nazionale si darà la stura, come appena quelle franchigie costituzionali saranno concedute, spinte o sponte, dai principi d' Italia. E quei drammi si chiameranno, oltre il *Masaniello* del Sabattini, la *Lega Lombarda* di Napoleone Giotti (pseudomino di Carlo Juaud, fiorentino) *Pietro Micca* del Rocca, *L' assedio* di Alessandria di Felice Govean, *Sampiero da Bastelica* del Revere, *Emma Liona* di Savino Savini, e altri assai più che precessero la grande alluvione delle produzioni teatrali di circostanza, propriamente dette, e che furono a que' modelli di gran lunga inferiori.

Tristo è sempre far piegare l' arte ad intenti particolari ch' essa non è chiamata, di per sè stessa, a conseguire. Di tal guisa i primi drammi, di intenzionalità celate, se erano mirabili per l' artificio e per lo scaltrimento del dire e non dire, e pel duello di furberia che impegnavano con le Censure governative, l' arte n' usciva tal fiata, se non manomessa, almeno offesa nella sua purezza originaria: sebbene quei drammi intenzionali fossero dettati da eminenti scrittori, ed eseguiti da genialissimi artisti. E certamente più schietti, più vigorosi, immensamente più artistici furono i drammi di patriottismo diretto, di taluno de' quali enunciammo già il titolo: mentre la parabola di questo lavorìo, diremo quarantottesco, scende precipitosa, coi lavori di circostanza, (1846-49) all' imo dell' arte.

Con tutto ciò, non ne vorremo troppo a questo adoperar l' arte come efficace istrumento di certe elevate idealità. È un omaggio reso alla suggestionalità del teatro, che è grandissima presso i popoli immagi-

nosi e intellettuali; e può far bene o male, secondo è buono, o cattivo l' obbietto a cui è volta.

Per questa ragione gli avveduti governi e i principi illuminati, tennero sempre in gran conto il teatro drammatico. Di questo secolo XIX, tre imperatori, informino: I due Napoleoni, e adesso, Guglielmo di Germania!

*
* *

Attribuire, come pure s' è fatto, a questi drammi storici d' argomento patrio la preparazione e lo scoppio del quarantotto, può sembrare arrischiato: non solo perchè il mezzo sia inferiore allo scopo, ma perchè potrebbe l' ambiente politico aver esso prodotto quei drammi: e da cause, divenir essi, gli effetti.

E poichè non tutti questi componimenti accoppiavano in pari misura all' intento patriottico un vigoroso senso dell' arte, toccheremo de' più notevoli, specie di quelli che l' onore meritarono della interpretazione di Gustavo Modena, e d' altri artisti maggiori.

Per tacere della *Danae* del Dall' Ongaro nella quale, per verità, il sentimento della patria è sopraffatto dalla imperizia dell' arte, e che naufragò in una sola sera due volte, come nave e come dramma, parleremo del *Povero Fornaretto*: bello e fortissimo dramma, mercè cui l' esule triestino posò felicemente la giustificazione del Governo della Serenissima. In questo lavoro, l' errore giudiziario proviene da così evidente singolarità di casi, che diventa quasi un merito pel Consiglio dei Dieci l' esservi incappato, per poter avere il nobile coraggio di confessarsene solennemente al cospetto dei posteri. *Recordeve del povero forner.*

L' adulterio, che diverrà poi la piattaforma quasi indispensabile della drammaturgìa europea, è quì trat-

tato con mano maestra; e adombrato non solamente dal mistero che accompagna le nozze tradite, ma sì ancora da quanto ne diffonde l' alta dignità di Stato, ond' è rivestito il patrizio Lorenzo Barbo. Sulla salma quasi ancor palpitante di Alvise Duoro, che si toglie allora allora dalle bianche braccia della gentildonna bellissima di formosità tizianesca, cade incosciente per la oscurità della via il giovinetto Pietro Tasca, fornaio. Le vesti, naturale, s' imbrattano nel sangue dell' assassinato: e quando egli, atterrito; grida accorr' uomo, e dai convenuti s' accerta l' alterco che costui avea avuto col *zentilomo* trafitto, il terribile bargello porta in prigione il poveretto, non ostante le proteste e il pianto del misero padre.

Il procedimento criminale si svolge, tra l' altezzoso rimorso del marito giustiziere, e i terrori addolorati della adultera patrizia. Si giunge fino alla tortura sulle giovani membra dell' innocente, tortura che non è colpa della Repubblica, ma dei tempi: ed è notevole una scena nella quale, a un festino, il capo della Quarantia Criminale, mascherato in bautta, esige dal patrizio Barbo che attesti, se non il proprio fallo, l' innocenza del misero incriminato. Questa doverosa ammenda non segue che troppo tardi, e appena in tempo da far luogo alla memoranda raccomandazione pei giudici avvenire, e alla terribile domanda del vecchio Tasca: « Ma il figlio, il figlio chi me lo rende? » onde si chiude, con maravigliosa terribilità, il dramma potentissimo.

Gustavo Modena vi sosteneva la parte del vecchio Tasca, contrariamente al desiderio dell' autore che gli aveva destinato la parte del marito vendicatore. Che però nè pure tal parte fosse il suo ideale, si desume da questo; che, cioè, quando era malato o impe-

dito di recitare, lasciava la parte del vecchio Tasca a Luigi Bonazzi, attore di vaglia che la sosteneva benissimo, ma a cui però non affidò mai nè il *Cittadino di Gand*, nè il Giacomo I.° nè il Giuliano nella *Clotilde di Valery*. E ciò prova il nostro asserto di prima. Il Modena, come il Demarini, sceglieva nel componimento la parte più artistica, senza badare se fosse, o no, di primo attore. Anzi, fu grande merito del Modena abbattere le vecchie convenzionalità dei ruoli di primo attore, di brillante, di caratterista, di padre nobile, e via dicendo. Ora a questo, ora a quell'altro de' suoi giovani discepoli, assegnava questo e quel personaggio, secondo che e la voce, o la figura, o l'attitudine speciale ne determinavano la scelta. Dopo di lui, Alamanno Morelli, il grande attore che del vero tenne le cime senza bruttarsi mai nel fango del così detto naturalismo, dovendo distribuire la parte del Dottore Fritz Sturler nel *Conte Hermann* di Alessandro Dumas (uno studente tedesco che si laurea medico, per avvelenare la gente) parte che nella Compagnia Reale di Torino si dava inesorabilmente al vecchio tiranno Pasquale Tessèro, dette quel ruolo a un giovinotto biondo, triestino, una meraviglia di matricolino d'Eidelberga. Il biondino, in quel carattere, si palesò quello che poi divenne: un attore potente. Si chiamava Giorgio Codermann e divenne un bravo caratterista.

*
* *

Ritornando ai drammi storici, una *Bianca Cappello* del Sabbatini, un *Tintoretto* del Cuciniello, *Ribera* e il *Domenichino* del Ploner, *La famiglia Foscari,* del Vollo, *Luisa Strozzi, Filippo Maria Visconti* del Battaglia, *Stamura o l'Assedio d'Ancona* del Corelli, i *Cristofori Colom-*

bi trilogia del Briano, *Giorgione di Castelfranco e Carlo I° d' Inghilterra* dell' Aureli, *Adalberto all' Assedio della Rocella* del Montignani, (specie d' inno augurale a' Sabaudi), ci daranno occasione d' intrattenerci dei loro autori, e d' altre opere ch' eglino daranno più innanzi alle scene.

Giovanni Sabbatini, esile e piccola persona, animo mite e dimesso, benchè non giungesse mai ad afferrare quel clamoroso successo a cui sulla scena, come in tutt' altre cose della vita, è indispensabile fattore il cieco sorriso della fortuna, è una fra le memorabili figure di questo periodo del nostro teatro. Nato in Modena il 1811 da buona e civil famiglia, esordì autore drammatico sulle scene native, con una commedia storica *Alessandro Tassoni alla corte degli Estensi* che piacque assai, e meritò poscia d' aver interprete il grande caratterista Luigi Taddei. Ma l' adagio *Nemo propheta in patria*, non tarderà molto a prendere la sua rivincita. Il Sabbatini avea scritto, come già notammo, un dramma *Masaniello,* argomento troppo direttamente rivoluzionario per poter essere gabellato dalle Censure: (solo nel 1848, fu permesso al Sabbatini di recar sulle scene il suo dramma) ed egli, per bontà d'animo e per desiderio ingenuo d' avvalorare l' opera sua con un intento patriottico, ne affidò a un gruppo di filodrammatici modenesi la rappresentazione a pago, e ne destinò l' incasso a beneficio dei volontarii che, in quei giorni, correvano sotto le bandiere di Carlo Alberto per la guerra della indipendenza. La prima cosa, il pubblico accorse scarso: e, peggio ancora, nè si capisce neppure adesso il perchè, indispettito. I filodrammatici, si sa, agevolarono il disastro, che fu completo. Il Sabbatini ebbe, letteralmente, a morirne di dolore.

E giusto dolore era veramente il suo, per l'ingratitudine dei suoi concittadini e per lo sfregio al dramma che, diciamolo pure, era non solo buono, ma si accostava al capolavoro.

Grandioso infatti, ma umana, e viva e parlante, la figura del pescatore rivoluzionario; ben ritratta la sfarzosa ed abborrita signoria spagnuola; e la plebe napoletana, brulicante ne' gruppi, terribile nelle masse, era levata dall' autore a simbolo della rivolta e ad insegnamento solenne, coi suoi errori e coi suoi trionfi, ai popoli e ai loro agitatori. Dello stupendo dramma invaghitisi pochi anni dopo Alamanno Morelli e Francesco Augusto Bon, ebbe esso in Torino un successo trionfale, con uno sterminato seguito di acclamate rappresentazioni.

A Giovanni Sabbatini, esule in Piemonte e censore teatrale, non si perdonò mai dagli altri esuli il non lauto impiego; nè, dagli autori, le sforbiciate ed i *veto* del revisore. Egli non ebbe coraggio di smettere o da autore o da revisore: e ne seguì, che la più parte delle commedie scritte da lui furono aspramente mandate a terra, quale giustamente, e qual' altra no. Si salvò appena, e rimane gloria del nostro teatro, un dramma *Gli Spazzacamini della Valle d' Aosta,* nobile e coraggiosa protesta contro l' indegno traffico, che colà allora facevasi, della infanzia. Il dramma rispecchia la vita di que' miseri valligiani: e la pietà dello spettatore è sapientemente condotta su due di quei piccini, mandati a Torino a salire e scendere, tra la fuliggine, le cappe de' camini dei ricchi. Un agricoltore ottuagenario (lo rappresentava Gustavo Modena) nonno d' uno di essi, lo crede e lo piange morto in uno dei tanti infortunii di quel lavoro pericoloso. Il piccino non è mor-

to; e il Modena era sublime di poetica verità, quando rivedendo a un tratto il poverino, e credendolo una apparizione, si fa colle mani rugose e tremanti il segno della croce. La convenienza passionale di quel ragazzo restituito alla povera famigliuola, è ottenebrata alquanto (ed è questo il solo difetto del dramma) dalla certezza che l' altro, un povero trovatello, è perito.

Gli Spazzacamini ebbero successo, ben meritato: poi, su di essi, si chiuse per lunga pezza l' onda dell'oblio. Dopo mezzo secolo, il dramma fu voltato or ora in dialetto piemontese: ed ebbe tal rifioritura di successo in Torino, che per due lunghi mesi se ne rinnovarono, acclamatissime, le rappresentazioni.

Questa tarda giustizia all' opera del buon modenese siagli di conforto, al di là, delle patite avversioni, e delle sventure immeritate in cui Giovanni Sabbatini chiuse, nel 1870, la nobile e travagliatissima vita. Mercede, questa, che pur troppo, il teatro italiano, mai pervenuto appo noi all' organismo di una vera istituzione, com' è in Francia ed altrove, serba immancabilmente ai suoi cultori, sieno pur laboriosi, e irraggiati dalla genialità. Possa il secol novo preparare men triste avvenire alla giovane generazione di cui riferiremo, a suo tempo, i nobili sforzi e i sudati successi.

*
* *

Più fortunato del Sabbatini e d' altri perchè ricco di suo, un Giacinto Battaglia potè vedere i suoi drammi storici affacciarsi al proscenio italiano, col sussidio prezioso della interpretazione de' maggiori artisti del tempo, e di una Compagnia da lui stesso assoldata e diretta, che prese il nome di Compagnia Lombarda: e

che, dalle mani sue, passò a quelle gloriose di Gustavo Modena, e poscia a quelle di Alamanno Morelli.

I drammi del Battaglia, specie *Luisa Strozzi* e *Filippo Maria Visconti* avevano salda architettura, storica ed umana fedeltà di caratteri, nitore di lingua ed eleganza di dialogo: pregi che inducevano, per loro stessi, una certa freddezza nel quadro. Come *Luisa Strozzi* aveva già avuto ad interprete Antonietta Robolti e Adelaide Ristori, il *Filippo Maria Visconti* ebbe l' onore di essere rappresentato da quel maraviglioso promiscuo, che fu Luigi Vestri. Alle prove, questo attore sovrano non degnava talora di colorire la parte, come egli l' aveva in mente già disegnata: e, all' ultima prova del dramma, cioè al mattino stesso della prima rappresentazione, l'autore, impensierito della freddezza del Vestri che biascicava a stento le parole, gli disse, sdegnato, che non glie ne avrebbe consentita la recita. Al che, quel fiorentino spirito bizzarro rispose freddo, ma risoluto, con un risolino sulle labbra. « La si fidi di me. » Alla sera, le bellezze, un po' compassate del carattere, si centuplicarono maravigliosamente dall' artista, che fece andare alle stelle il lavoro. Giacinto Battaglia si buttò in ginocchio innanzi a Luigi Vestri, ancor vestito dell'armellino ducale: e gli chiese, e ne ottenne il perdono.

*
* *

Luigi Ploner, bolognese, fu dei più fecondi fra gli autori del dramma storico, a base di biografia sceneggiata de' nostri pittori più celebri. Egli stesso, valoroso filodrammatico, insieme coi suoi colleghi dell' Accademia felsinea dei Concordi, nel teatro Contavalli

della dotta e grassa città, rappresentava i suoi drammi con grande impeto, e non minor plauso della cittadinanza bolognese. Ma quando volle affidare uno d' essi, *Virginia Galluzzi,* storia degli odii cruenti fra guelfi e ghibellini, ad una Compagnia venale di comici, sentì, la prima volta, il dolore dell' insucesso, e ne morì. Come segue non rado agli uomini in genere, e agli italiani in ispecie, il Ploner si piaceva di quanto era meno chiamato a fare. Di questi suoi drammi, non spregevoli al certo, si teneva assai; mentre, per contro, aveva un olimpico disprezzo per alcune sue farse le quali, vuoi per la schietta e naturale festività, vuoi per le trovate originalissime, e persino per gli intenti che pur da esse si rilevavano, hanno sopravvissuto non solo ai drammi e all' autore; ma, anche adesso, dopo mezzo secolo, se ne rinnova, di tanto in tanto, il successo lieto e ridanciano.

Queste farse si chiamano *La lettera perduta,* felice studio di un capolavoro di Moliere, *Le coqu imaginaire; I denari della laurea,* la storia dello studente scapato, che sotto colore di tasse scolastiche leva soldi allo zio campagnuolo e credenzone; *La polizza dell' opera,* in cui una entrata di favore al teatro Comunale per la beneficiata della Malibran, ond' è messa sossopra comicamente una buona famiglia di piccoli borghesi, si trova concessa per una sera di teatro chiuso; *Come finirà?* altra graziosa variante del tema dei *Denari della laurea;* e finalmente il *Cavallo in tre,* arguta e deliziosa satira agli eleganti del tempo, tre dei quali hanno in affitto un solo cavallo da sella che si prestano l' uno all' altro, in tre momenti diversi della pubblica passeggiata. La farsetta si chiude con la sparizione del sauro puro sangue, ricuperato dall' usuraio

creditore dei tre, e proprietario della contrastata cavalcatura.

Fra i drammi del Ploner che piacevano poco, e le sue farse che piaceranno sempre, levò qualche romore una commedia di lui intitolata *La chioma*. La scena è nella bottega di un parrucchiere delle *hig-life*. Vi bazzicano giovinotti eleganti, vecchi ripicchiati: e, pare, anche un uomo serio. Una bella fanciulla entra, offre la sua capigliatura. La mamma è moribonda, non c' è da darle una tazza di brodo. Delle trecce d'oro, accetterà in compenso anche pochi soldi, pur di dare un ristoro alla misera inferma.

La giovinetta e la sua offerta sono oggetto di scorrette proposte da parte dei giovinotti scapati: l' uomo serio, invece, paga una moneta d'oro per la chioma bionda, lasciandola stare sulla bella e pallida testolina della ragazza. Egli la sposerà.

La commedia fece chiasso, ma vi fu chi parlò di una *Dote à Cècile,* commedia francese, che faceva sospettare l' italiana di plagio. Certo, una gran somiglianza nel tema, c' è. La commedia del Ploner però era più viva e di gran colore locale, avendo egli dipinto al vero la bottega del parrucchiere Guglielmo, che pettinava le giubbe dei *lions* giovani e vecchi della Bologna di cinquant' anni fa.

*
* *

Non di Bologna, ma delle Marche era nativo Achille Montignani, del quale accennammo già al primo lavoro, *Adalberto all' assedio della Rocella.* È un principe di Casa Savoia che, negli ozii dell' assedio, trova modo e tempo a innamorarsi perdutamente di una

bella fanciulla (Maria), amante riamata da certo Raoul di Coucy. Adalberto sente una gran voglia di disfarsi di costui, alla maniera di un soldato che va per le spicce, quando scopre nel rivale il proprio fratello: bastardo sì, ma fratello.

Il sangue dei Savoia, che scorre nelle vene d'entrambi, non è acqua: e il magnanimo si decide non solo a perdonare, ma a congiungere in legittime nozze i due innamorati. Tutto ciò, s' intende, parlando della Italia, del suo sole, delle sue glorie nell' arte e nell' armi. È il solito metodo. Il Montignani, caldo patriota, esulò dopo il 49 in Piemonte; ed ivi si dedicò al giornalismo. Dette al teatro un *Matrimonio sotto la repubblica* che Ernesto Rossi, allora nell' alba della giovinezza e della gloria, replicò moltissime sere al Teatro Carignano. Il dramma è fatto bene, e si rappresenta e si applaude anche adesso. Il Montignani, che avea mostrato di saper fare, si messe in capo di proseguire la propria fama coi lavori... degli altri. Anomalia veramente incomprensibile : si direbbe cleptomanìa letteraria, commista ad una gran pigrizia intellettuale. Prendeva un romanzo, quasi sempre francese, ingegnosamente ne ricuciva i dialoghi stereotipati, e ne faceva una commedia. Qualcuna di queste gherminelle gli riuscirono bene, altre no. Avvenne che a un capocomico, il quale aveva in repertorio uno di questi lavori del Montignani, si presentasse un autore novellino, col suo bravo scartafaccio di commedia nuova sotto l' ascella. Il capocomico, che era anche attore e Direttore (fu Luigi Bellotti Bon), nel leggere il manoscritto del giovane (a quel tempo i capocomici leggevano ancora i manoscritti dei giovani) vi trovò la propria parte, tal quale egli la recitava nella commedia del Monti-

gnani. Naturalmente, credette il giovane un plagiario del lavoro del Montignani, e bruscamente ne lo redarguì. L'autorino gli portò un romanzo francese, dal quale, quasi piangendo, confessò d'aver levato il dramma. A quel romanzo, aveano attinto in due: il plagio sospettato dal Bellotti Bon non c'era: c'erano, invece, due plagiarii invece di un solo.

Ogni modo, *Il matrimonio sotto la repubblica* e il *Vizio d'educazione* si sentono con piacere anche adesso; e, specie in quest' ultimo, sono scene maestrevoli e passionali.

*
* *

Nacquero in Bologna Mariano Aureli, Agamennone Zappoli, Savino Savini, Napoleone Gioacchino Pepoli, produttori anch' essi di quella specie di dramma storico di cui ora ci occupiamo.

Mariano Aureli, al quale il teatro italiano dovrà in seguito la bella commedia *La pittrice e la dama, Carlo I e Cromwell,* dramma veramente e propriamente storico; alcune vispe commediole come *Il compiacente,* e un forte dramma famigliare *Edgarda* di *Monterosso,* iniziò la sua opera di drammaturgo con un *Giorgione di Castelfranco* ov' è una scena tra le due rivali, amanti entrambe dello sventurato dipintore, la quale così efficace, così umana, così vigorosa, non sarà forse scritta più mai. Sventuratamente, il poeta non ebbe il coraggio di sbandire dal tema il ripugnante episodio della peste, o di superarlo non ebbe la forza: così che esso diffuse nel dramma un' aura uggiosa d' epidemia, che ne oscurò le luminose bellezze.

Fu egli, per fine, così schiettamente innamorato

della efficacia dell' arte e così ingenuamente convinto di questo amor suo, che lasciò a mezzo un dramma *Caterina dei Medici*, per lo strazio invincibile, ch'egli affermava di provare, nel far dare alla sua eroina l'ordine della strage degli ugonotti.

*
* *

Di Savino Savini, anima italiana di cospiratore mazziniano, diremo a lungo più innanzi, quando anch' esso, dopo Novara, esulerà in Piemonte: in questo periodo accenneremo soltanto alle prime prove fatte da lui nel teatro, ove l' ingegno è gittato a piene mani, ma ove troppo rilevasi la preoccupazione d' impegnare, d'acchito, la curiosità della udienza con la singolarità dei casi, e con la stravaganza dei caratteri. Così di lui non vissero a lungo, benchè pieni di fantasia, i drammi *Dada* e *Lorenzo* reminiscenza quest' ultimo, immaginosissima, del *Filippo* dello Scribe: e fu accetta, invece, e durò sulle scene *Una vendetta italiana* che, non ostante il titolo quasi eroico, è una piacevole commedia con aperta intenzione di satira alla leggerezza francese. Si tratta, infatti, di un ospedale di matti, nel quale capita, per un grazioso equivoco, un ufficiale francese un po' donnaiolo, un po' guascone, un buon diavolo insomma, che finisce col persuadersi d' essere matto anche lui. In fronte alla commediola, improntata anch' essa all' avversione per lo straniero, l' autore pone queste parole di Boileau: *Mon Dieu, perdonnez nous nôtre inconsideration française.*

*
* *

Di Agamennone Zappoli, affigliato anch' esso alla *giovane Italia,* abbiamo un *Dante in esiglio* ov' è so-

nata la solita solfa del patriottismo indiretto. E inneggia all' Italia e declama contro lo straniero, nel dramma *Elisabetta Sirani* (la famosa pittrice bolognese), il marchese Napoleone Pepoli del quale, quando terrà nel suo palazzo in Bologna una specie di Hotel Rambouillet, a male agguagliare, parleremo pure più diffusamente in appresso.

Al ciclo dei drammi a base di biografia di pittori, aggiungiamone altri due. Primo, il *Benvenuto Cellini* del Sonzogno, buon letterato milanese di questo tempo. L' ambiente storico del dramma è reso con gran cura, sino ai battibecchi fra Benvenuto e l' Ammanato: e allo scambio, fra loro, di laide accuse al cospetto di Cosimo. L' atto della officina, durante la fusione del Giove, è maraviglioso di teatralità, senza offesa del vero nè trasmodanza di tinte. La figura di Benvenuto febbricitante, quando getta nella fornace tutto che gli venga alle mani, pur d' attizzarvi il fuoco quasi spento dalla perfidia di un emulo; e quando, per supplire al metallo rubato, onde rimarrebbero vuoti i meati della forma, immola nella voragine ardente tazze cesellate e preziosa argenteria, opere del suo bulino immortale, è veramente michelangiolesca.

A questo lavoro, e per questo quadro, può essersi ispirato il Dumas nell' *Ascanio*, quando lo scrittore francese non l' abbia tolto egli pure dalla vita che il grande artista si è scritta, capolavoro di una penna quasi analfabeta. Ma il Cellini del Dumas, e per la falsa pittura dei tempi, e per la infedeltà storica del carattere di Benvenuto, e per più altre mende, resta molto al di sotto (nè ciò spiaccia ai gallomani, denigratori del teatro nostro) del dramma italiano.

*
* *

L'Allievo del Pasinelli di Luigi Chierici, giovane patriota bolognese che avrà parte ai moti politici del quarantotto, e poscia prenderà la via dell' esiglio in Grecia, dopo aver tenuti importanti uffici nella Repubblica Romana.

Il dramma, invero, non è gran che. Vigorosamente vi è dipinto il carattere bizzarro e impetuoso del pittore torinese, un allievo del quale aspira alla mano della figliuola di lui. Il vecchio artista assegna al giovane innamorato un tempo prefisso, per farsi un nome nell' arte che valga il suo; intanto lo congeda e lo manda fuori d' Italia. Questi, i due primi atti bellissimi per semplicità e verità di affetti; dal terzo al quinto, il dramma si fa un po' oscuro, e farraginoso. Il giovane Colantonio raggiunge veramente la eccellenza nel pennello, e torna in patria ricco e glorioso, quando la mano della fanciulla amata gli è contesa da un nobilastro prepotente e malvagio. L'arruffata matassa si scioglie alfine, con un riconoscimento inverosimile: e le due anime innamorate, vincendo la prova dei casi, si uniscono nella purezza del primo amore.

Ma se il dramma offre il fianco alla critica, l' autore ricompra la mediocre notorietà di drammaturgo con l' alta nobiltà della vita. Esule a Corfù, vi esercita insignemente la medicina, e ne trae lucri cospicui che il virtuosissimo uomo volge meno a pro della famiglia, che degli esuli fratelli colà convenuti, d' ogni parte, dalla sconfitta Italia. La casa di Luigi Chierici diventa lauto ritrovo d' italiani, sospiranti alla redenzione della patria. E quando il nuovo regno si proclamerà

in Torino, il Chierici tornerà in patria coll' adorata famiglia, e spenderà la non breve sua vita nel culto della libertà, e nel bene dei suoi simili, popolarizzando le norme dell' igiene civile. Egli beneficò quanti ricorsero a lui sino a pochi anni or sono, quando chiuse in Roma una vita intemerata e feconda d' ogni più illuminato altruismo. Scrisse ancora altri drammi; un *Orfanella di Scio*, ricordo della sua patria seconda, la Grecia; e un drammone, Costantinopoli, ove la Bisanzio moderna è dipinta al vivo negli splendori del Bosforo, nei misteri del serraglio, e nelle tristizie dell' amministrazione, veramente turca.

In questo suo lavoro, inedito, il Chierici proseguì insomma il gran postulato della civiltà, attraversato dalla diplomazia e dalla sorte: che, cioè, in quel bel cielo, su quel mare stupendo, e volgendosi all' asiatica Scutari, tramontino per sempre i sanguinosi astri ottomani.

*
* *

A compiere, almeno approssimativamente, la serie di questi drammi storici, nei quali la politica prevale pur troppo sull'arte, ma di cui, se sarebbe eccessivo affermare che dettero essi la spinta al rivolgimento nazionale, non sarebbe giusto negare che una parte ce l' ebbero, citeremo ancora, e per primo, il *Pellegro Piola* del Giacometti rappresentato nel 1840, una *Ghisòla Caccianemico* dell' avvocato Liverani giudice di tribunale in Romagna, una *Caterina di Broni,* la storia di una povera donna bruciata come strega, scritta da un Federico Querzola: *L' Assedio di Torino* di Luigi Rocca: e il *Salvator Rosa* di quello stesso Agamennone Zappoli, che avea già dato un *Dante Alighieri* alle scene.

Del *Pellegro Piola,* lavoro nè più nè meno convenzionale degli altri congeneri, o piuttosto dell'autore parleremo or ora quando, cioè, sui proscenii d'Italia apparirà la grande figura di lui con un lavoro che veramente prepara, precorre, e annuncia la rivoluzione italiana; e non già con infingimenti più o meno abili, ma deridendo apertamente e spietatamente la gioventù effeminata, e sollevandola d'un tratto all'altezza delle più virili idealità.

Dalla strofa dell'Alighieri:

> « I' son colui che la Ghisòla bella
> Trasse a fare le voglie del marchese »
> . . . . , ...

il Liverani architettò il bellissimo dramma *Ghisòla Caccianemico*, nel quale l'insidiato pudore di una fanciulla, complice il fratello di lei, trionfa della feroce libidine di un Obizzo d'Este.

Il dramma del Querzola, *Caterina di Broni,* con la prudenza richiesta dai tempi, smaschera e flagella la superstizione che innalza roghi e patiboli.

L'Assedio di Torino del Rocca richiama l'ammirazione del popolo sull'eroismo di Pietro Micca.

Nel *Salvator Rosa* dello Zappoli, colle più sferzanti terzine delle satire ond'è celebre l'artista napoletano, il poeta si scaglia contro i prepotenti, e li fa curvare al piè degli oppressi.

*
* *

A tutta questa propaganda di libertà e di ribellione alle tirannidi così forestiere che paesane, s'aggiunse in questo periodo di tempo la riduzione per le scene dei romanzi italiani, che più levavan rumore nella penisola.

A dire il vero, l' idea venne dal grande successo ch'ebbero, in quel torno, i romanzi francesi del Dumas e del Sue, *I Misteri di Parigi, L' Ebreo Errante, il Conte di Monte Cristo.* Anch' essi, ridotti a scenici componimenti, e voltati nella lingua nostra alla meglio, come a dire, alla peggio, si rappresentavano con gran favore del pubblico; ma, per quanto seducenti i casi onde erano intessuti, per quanto forti le impressioni che suscitavano, e smagliante l' arte degli scrittori, mancava a quelle esotiche manipolazioni il prestigio che avevano per gli italiani i romanzi del Manzoni, del Cantù, del Grossi, di Massimo d' Azeglio, e che si chiamavano *I promessi sposi, Margherita Pusterla, Marco Visconti, Niccolò dei Lapi, La sfida di Barletta.* E così le scene italiane videro ed acclamarono le tipiche ed immortali figure di Don Abbondio, dell' Innominato, di fra Cristoforo, del Cardinale Federigo ; i migliori attori per le parti di tiranno, si piacquero dei ceffi del Griso, del Tiradritto, del Menabotte: i comici attori rivestirono l' elegante insolenza del conte Attilio, intonavano la mesta canzone *Rondinella pellegrina* del Tremacoldo : le più formose e valenti attrici dipinsero le sventure della soave Bice, la matronale virtù della moglie di Francesco Pusterla, lo strazio della violata Ginevra ; e i Domeniconi, i Balduini e i Colomberti impersonarono la nobile e dolorosa vecchiezza di Niccolò, le poderose ingenuità di Fanfulla, le gesta di Ettore Fieramosca. Lo ripetiamo : tutte le attrattive di una malsana curiosità e le ariostesche invenzioni erano a favore delle riduzioni de' romanzi di Francia; ma i drammi levati dai nostri romanzi, parlavano agli italiani un linguaggio di famiglia, narravano virtù e delitti di casa nostra ; erano pagine della nostra storia, recate sul palco in o-

maggio alle virtù degli avi nostri, per confortare i nostri dolori, per accendere le nostre speranze; storia, virtù, dolori, speranze d' Italia.

Una curiosa specialità di questa letteratura drammatica, che abbiamo passata in rassegna, è lo spirito della rivendicazione, è il sospiro della liberazione a cui s' informano presso che tutti i componimenti. Il protagonista del dramma ha quasi sempre un mandato da eseguire, qualcosa da vendicare, qualche voto da sciogliere. E questo vento non solo da' nostri contrafforti, ma ci veniva ancora da oltr'Alpe, a cui noi italiani mutuiamo spesso costumanze e sentimenti. Quell'Edmondo Dantès nel *Montecristo,* quel principe Rodolfo nei *Misteri di Parigi,* due brave persone che si sono date la scesa di capo di rappresentare la Provvidenza, e di sostituirsi a Dio nella punizione degli oppressori e nel salvataggio degli oppressi, ingagliardivano sulle nostre scene gli intenti a cui volgevansi i nostri drammi. Abbiamo già detto di non professare una simpatia eccessiva per questa specialità di praticismo suggestionale, a cui si voglia piegare l'arte, non senza scapito suo; ma dividiamo però l' opinione del Tolstoi (del Tolstoi della prima maniera, quand'era ancora l' artista sovranamente splendido) che l' arte può dirsi vera e buona, solamente quando è la manifestazione d' alti pensieri e di affetti sublimi, destinati a diffondere la giustizia sulla terra, e a migliorare e pacificare la umana famiglia. Pace, però con giustizia: il che rientra nel programma di questa letteratura drammatica di preparazione al movimento nazionale, alla quale non ne vorremo troppo, per lo scopo, delle manchevolezze d' indole tecnica che da essa furono inseparabili.

*
* *

Non si creda però che questa corrente di drammaturgia patriottica non fosse avvivata dalle onde dell' arte vera e propria, e da felici tentativi d' indole più ultronea ed obbiettiva, che si palesarono simultaneamente nelle varie regioni della penisola.

Se i drammi storici infiammavano le masse all' amor dell' Italia nei teatri diurni e popolari, i teatri serali e di culta clientela erano palestra di autori maturi, e di giovani che presto conseguiranno, sul vero e proprio terreno dell' arte, una meritata notorietà.

In Firenze emulava il Niccolini il venerato Silvestro Centofanti con un *Edipo* di maravigliosa fattura, a cui la volgarità di una parola (cani) abilmente sfruttata da un pugno di schiammazzatori, tolse alla prima rappresentazione la gloria del successo, come i *Salamini* all'*Ajace* del Foscolo. Il Centofanti aveva in serbo altre venti tragedie, con le quali si riprometteva di colmare la lacuna prodotta dalla morte dell' Alfieri. Questo intendimento, veramente presuntuoso, non dubitò egli di annunziare nel manifesto dell' *Edipo*. E ciò gli nocque, e più ancora gli nocquero i partigiani del Niccolini, a lui avversissimo.

Luigi Alberti reiterava coi *Bagni di Lucca* con *Una di quelle,* con *Pietro l' operaio,* con *Contraddizioni* i tentativi della commedia italiana, interprete Adelaide Ristori, fiore di beltà e giovinezza. Un alto funzionario del Gran Duca, il Commendatore Martini (padre del vivente Ferdinando, alla cui felici operosità pel teatro volgerannosi più innanzi queste nostre ricerche) col velo di *Anonimo fiorentino* darà alle scene,

acclamato, le sue prime commedie *L' Amante muto, La donna di quarant' anni*, e altre, preludio di quel *Cavaliere d' industria* commedia che, pochi anni dopo, sarà giudicata un modello perfetto di satira dei saloni fiorentini. Ma, sopra tutto, si fece innanzi in quest' anni che precessero il quarantotto, un avvevtore del caffè dell' Ussaro, di Giustiana memoria, un giovinotto nativo di Terricciola, in quel di Pisa, e allora allora laureatosi a quello Studio. Ammiratore entusiasta di Giuseppe Giusti, ebbe festosa la parola, ma un po' superficiale l' osservazione, e però scarsamente incisiva la satira. Egli, più innanzi, sarà acclamato pittore dei costumi della nativa Toscana per le sue commedie, quadretti carini, un po' inquinati d' imitazione francese, ma fatti con briosa naturalezza di dialogo, e con umana festività paesana di pennello, per lungo tempo, e giustamente, faranno la delizia del pubblico.

Per intanto, si presentò sulle scene del Cocomero con le prime commedie sue: *Il dramma di una letterata,* garbata satira alle *Bas-bleus* della Etruria; e un gioiello di comicità e di naturalezza, *Cogli uomini non si scherza,* ove una gentil civettuola è amabilmente punita coi dardi del Dio da essa sfidato. Il nome di quel giovine che divenne un acclamato commediografo, e del quale si onora il teatro italiano, è Tommaso Gherardi Del Testa.

*
* *

In Milano l' attore Augusto Lancetti, parente di Gustavo Modena, tratteggiava mirabilmente in poche scene, con una verità coraggiosa anche adesso e che allora poteva dirsi miracolo, l' ambiente malsano del palcoscenico della Scala, durante la prova generale di un

ballo. Quel tanfo di lucernaia e di sudore, quell' agitarsi di procoli, di mezzani, di prostitute; l' avidità dei sensali di teatro, la grettezza e la caparbietà dell' impresario, le insidie tese all' onestà per caso ivi rifugiatasi, sono dipinte dal Lancetti in questa sua *Prova generale del ballo* con tanta evidenza, e sopratutto con tanta sincerità, da doversi giudicare la commediola di lui, fra i lavori del teatro italiano, una ciambella col buco. Pure in Milano, un felice Turotti costringe, nella forma sobria e corretta di un dramma, la pietosa storia di *Batrice di Tenda;* e il Curti leva a romore il mondo letterario dell' Olona con gli studi drammatici sul tema della *Contessa di Celant,* che più tardi sarà trattato, non felicemente, da Giuseppe Giacosa.

Il nomade Francesco Augusto Bon, dalla Compagnia a cui è ascritto come attore, manda alle altre, per la rappresentazione *L' anello della nonna, L' uomo d' onore, Risoluzioni inavvertite.*

Nella Reale di Napoli, l' attore brillante Adamo Alberti, figlio al bravo caratterista Daniele, si fa applaudire anche come autore, con una commediola di goldoniana semplicità, intitolata *Il matrimonio occulto.* Su per giù, l' argomento del *Matrimonio segreto*, musicato da Cimarosa. E nella stessa Napoli, il giovane Michele Cuciniello fa le sue prime prove con un *Garrik medico*, festeggiatissimo. È l' arte divina che vince la medica scienza nella cura di un ipocondriaco, sfidato dai medici.

E il Duca di Ventignano con *Dopo Ventisette anni,* commedia di gran movimento caleidescopico, con trenta personaggi che si muovono sulla scena, espone il caso di un vecchio signore che, dopo cinque lustri e mezzo, torna inaspettato a casa sua. Che vi trovi, s' intende:

tutto cambiato. Le persone care, estinte: le abitudini patriarcali, tramutate nel mal vezzo della moda straniera. Come quel romano antico, sopravvissuto a' suoi, s' uccide nelle soglie deserte della casa ove nacque, il vecchio signore si accoccola come un vecchio mastino, ad aspettare la morte liberatrice. Stupendo tema, svolto con mano sicura: lavoro, che precorre stranamente il vuoto morale de' tempi nostri.

A Torino, mentre Carlo Marenco licenzia per le scene un *Berengario Augusto,* Alberto Nota, quasi canto del cigno, fa rappresentere al Carignano, dalla Reale, una *Donna Ambiziosa,* carattere che è anch' esso reminiscenza di qualcuna tra le femmine triste che il Goldoni atteggiò, con si robusta semplicità e con tanta potenza di vero. La commedia, è signorilmente architettata, con proporzioni sapienti e matematiche; e ha una trovata che farà, dopo moltissimi anni, la fortuna di una commedia francese acclamatissima, *La famille Benoiton* di Vittoriano Sardou. Nella commedia francese, la padrona di casa, Madama Benoiton, della quale si parla ad ogni momento, non si vede mai; e la tela scende, quando è annunziato di quella il rincasare. Così, nella commedia del Nota, d' un personaggio importantissimo, cardine dell' azione, certo Signor Faribò, è annunziato ad ogni momento l' arrivo; e non si vede mai. Su di che narrasi una piacevolezza dei comici di quel tempo. Quando la paga del capocomico si faceva aspettare, i comici s' interrogavano a vicenda: « Quando viene il Signor Faribò ? È venuto il Signor Faribò? » ed ahi, troppo spesso, il desiderato arrivo del personaggio provvidenziale, rimaneva una dolce speranza.

Nella dotta Bologna, Ottavio Pancerasi fa aggradire al pubblico del Teatro del Corso *Un ritorno inaspetta-*

to; e Napoleone Gioachino Pepoli fa le sue prime armi con *Stravaganza* e *Rassegnazione,* commedia di proporzioni modeste ma disinvolte, e ch' ebbe un successo di incoraggiamento così, che a pochi mesi di distanza, il gentiluomo bolognese potè presentare ben altra commedia, e d' alti intenti civili. *Il nobile e il cittadino* preavvisa le lotte di classe, per pacificarle; incominciando però dall' apice, anzichè dalla base. La favola della commedia è di quella semplicità che talora è nunzia di un capolavoro. A un cittadino, possidente di una modestissima casa ov' è nato e ove sono nati i suoi cari, s' offre di venderla a un patrizio a cui essa dà noia, e toglie luce ad una parte del sontuoso palazzo. Il cittadino rifiuta, il nobile vuol soverchiare: fra queste forze belligeranti si frammette un azzeccagarbugli il quale, col mezzo di un onesto amore fra la fanciulla patrizia e il giovane cittadino, e col matrimonio di rito, scioglie i dissidii e pacifica, almeno per quella generazione, gli animi. Allora, *Il Nobile* e il *Cittadino* parve lavoro di avvenire. Ora, si direbbe sfondare un uscio aperto.

I due antagonisti erano figurati, alla prima rappresentazione, dal caratterista Gaetano Gattinelli il *nobile,* e dal padre nobile Domeniconi, il *cittadino.* Questi due vecchi attori, prototipi della esagerazione intellettuale, tanto condirono di bile e di stravaganza reciproca i loro litigi, che lo spettatore prese le parti di tutt' e due, e ne applaudì l' amplesso finale di conciliazione con tanto entusiasmo, che metterebbe ora i brividi ai colletivisti, e magari agli anarchici.

*
* *

Campione del romanticismo moderato, un dottore Ulisse Sartori presentò al pubblico di quel tempo un *Astuccio Verde,* tre atti magrucci, ma serrati, che si presentano con tutti gli elementi rischiesti a stuzzicare sulle prime la curiosità, lasciandola poi, se non delusa, non soddisfatta compiutamente. Questo era il sistema del vecchio drammaturgo Dumas, ch' egli stesso confessa e deplora; le prime scene, e magari i primi atti dei suoi drammi atteggiavano una sciarada, che gli altri erano poi destinati a spiegare. Se non che, le forze del titano che creò il poema geniale dei *Moschettieri,* erano ben altre da quelle del buon Sartori che, disperando di chiudere il dramma coll' èmpito onde l' aveva incominciato, si contentò di un colpo di cannone che, al calar della tela, annunzia all'eroe generoso la partenza della eroina crudele, per le Americhe più lontane. *Ero tanto felice!* sono le ultime parole del dramma.

*
* *

In Roma, ancora recente la perdita del suo grande commediografo il conte Giovanni Giraud, morto in Firenze poco innanzi il quaranta, travagliato da disastri economici, i due provetti scrittori Ubaldo Mario Salustri ed Enrico Topai tentavano debolmente di non far perdere la pazienza al pubblico quirite, nell' attesa di chi prendesse il posto del poeta immortale. Il Salustri, mente immaginosa ma senza nerbo di sintesi, s' industriava a mettere insieme scene di qualche passionalità, però ingombrandole di episodi così disparati che le linee, ancor che ben disegnate, finivano col accavallarsi

confusamente una sull' altra. Il Topai, non sentendosi in forze per tentare la schietta e vera commedia di che il pubblico romano è sempre stato ghiottissimo, sciupò ingegno e coltura nella peggio specie, ibridissima, degli scenici componimenti, gli spettacoli: ed è ancor qui viva la memoria di un suo *Cicerone alla tomba di Archimede*, di cui si piacque qualche dotto, altri fremette, ma il più degli ascoltatori furono rallegrati parecchio.

*
* *

Da Corneto Tarquinia ov'era nato e aveva qualcosa al sole, di tanto in tanto dava una capatina in Roma un bel giovane, Luigi Dasti, che morrà poi, nel 1889, Sindaco del paesello natio. Amante del teatro, di modi affabili e signorili, il Dasti fu ben presto l' idolo dei ritrovi filadrommatici, ond'era in Roma rigogliosa a quei tempi la fioritura. L'accademia Romana, ad esempio, aveva attori valorosi, splendidi mecenati; allogò e pagò riccamente a Paolo Ferrari la sua commedia *Prosa*. Rosseggiava allora di superbo tramonto un astro musicale, Erminia Frezzolini, mentre un altro sorgevane, gentile e folgoreggiante nel teatro di prosa, Clementina Cazzola.

E per Clementina Cazzola il Dasti scrisse *Erminia la cantante*. L' *Erminia* del Dasti è una virtuosa, anche nel senso etico della parola. Ha molti pretendenti, tra quali predilige il migliore, e per il buon fine, cioè il matrimonio: ma prima di arrivare a quel porto sospirato, la bella cantatrice ne passa di crude e di cotte, massime in fatto di rivalità e di calunnie, delle quali trionfa con un atto magnanimo. La commedia, che per i nostri giorni sarebbe ingenua, dalle scene dei filodrammatici ove fu sperimentata e fece chiasso addirit-

tura, passò a quelle del Valle, e Clementina Cazzola per gentil gratitudine, assunse da pari sua la parte della travagliata protagonista. Ma ad un'altra commedia che il Dasti scrisse subito dopo, si lega un grazioso anneddoto che dipinge qual' era prima del quarantotto, e qual fu poscia, la Censura teatrale negli Stati pontificii: argomento ilare oltremisura, sul quale, estendendolo alle altre Censure degli Stati italiani, torneremo a suo tempo.

Le gare municipali, ecco il titolo della nuova, e veramente graziosa commedia del Dasti. Era una satira ai piccoli municipii, e ne derideva i futili dissidii e le meschine rivalità. Celava così, sotto il comico riso una invocazione alla concordia e alla unità della patria: ed era degna, sotto questo rispetto, della collera dei poliziotti papali. Sono in essa alcune scene di festosa verità che, anche adesso, si rivedrebbero con piacere sul teatro. Un discorso del Sindaco, che comincia con un *Laonde*; e, dopo l'avvertenza di astenersi dalle personalità, l'apostrofe *Lei è un asino*, slanciata dal Sindaco stesso sul capo di un consigliere, sono pennellate maestre che ricordano la maniera del Giraud. Ogni modo, la commedia fu proibita dalla censura, essendo sembrato al revisore (incredibilé ma vero) che il titolo *Le gare municipali* fosse un eccitamento a catturare i famigli del Municipio *(legare i municipali)*. Il Dasti, esule pur esso a Torino, là scrisse più altre e lodate commedie, quali *Secondo il vento, Luigi XIV, L'ultima parola, Rossini a Napoli, il Principe e la Vedova,* che ebbero, qual più e qual meno, il suffragio dei pubblici italiani.

*
* *

E finalmente, a compiere la pleiade romana del tempo, due giovani, avvocato l'uno e cadetto d'artiglieria l' altro, si presentarono baldi e fidenti al cospetto del pubblico concittadino: Ignazio Ciampi, e Ludovico Muratori.

Il Ciampi, corretto nel disegno e sottile nell'ordito, si presentò alle scene con *Un avvocato*, apoteosi della inconcussa magistratura; e con un *Segretario della Contessa*, che fece romore per la genialità del tema, ben svolto. Una bella donna che s'innamora di un segretario il quale, timido dapprima, come si sente amato, detta sue leggi alla superba tiranna. Lo stesso argomento fu poi trattato da Federigo Riccio in un dramma col titolo *Paolo Albini*, ove si segnalò l' attore Giuseppe Peracchi: ma, se nel dramma del Ricci la passionalità è più vigorosa, nella commedia del Ciampi sono ritratte, con verità umananamente gioconda, le paci e le guerre dei due innamorati.

Quando il Ciampi volle lasciare la ingenua pittura de' casi umani, e lanciarsi nel mondo della satira simbolica (proprio così, allora, con un *arlecchino*, il pubblico gli fece il broncio. Ma, insomma, l'opera di lui nel teatro può definirsi arte buona, e sincera, non senza gli sprazzi di una mente bene equilibrata: soltanto, egli vi trasfuse troppo della serena e virtuosa anima sua, e troppo spalmò le commedie col balsamo della indole, dolce e fratellevole. Il teatro, dolciumi ancor che squisiti, non vuole. Informino i fischi toccati al Goldoni per quella sua cappuccinata, così la chiama, che intitolò *La buona famiglia*. Invece Ludovico Muratori, fiero della sua uniforme di ufficia-

letto d' artiglieria, sia pur pontificia, si affacciò spavaldo ai romani con un vero amore di commediolina, *Amore ingenuo.* Tentò poscia, e senza indugio, argomenti più vasti, per quanto gliel permettessero la Censura del papa Pio IX che accompagnò però, sempre, con simpatia di principe, gli avanzamenti del giovine commediografo. Del Muratori, e del *Pericolo*, la maggiore e più organica opera sua, parleremo a suo tempo.

A coronare la pleiade dei commediografi romani, segneremo quì il nome del conte Riccardo Ceroni, illustre patrizio e valoroso autore drammatico, che presiedette l' Accademia Romana di lodata memoria. Dette al teatro nobili componimenti, dei quali citeremo, pel momento a cui si riferiscono ora le nostre ricerche, un *Borsaiolo*, notevole studio di un'anima umana, e modello di quell'arte pacificatrice delle lotte sociali, onde furono innamorati, come avverte Enrico Panzacchi (anima grande anch' esso, di artista) il russo Tolstoi, e Alessandro Manzoni.

E, per fine, dovremo assegnare ancora a questo tempo, in Roma, la manifestazione di un giovane ingegno, assai promettente. Ha dato al teatro italiano una buona tragedia, *Norma*, ov' è sapientemente introdotta l' occulta forza del magnetismo nella gran Sacerdotessa d' Irminsul; una commedia discreta, *I fuochi fatui*, che però di sè stessi ebbero la fuggevolissima vita: e una cattiva farsa, che pur levò gran voga e romore nella Roma papale, *I fanatici del giuoco del pallone.*

Carlo Dormeville, (è il nome di quel giovane), scrisse ancora un dramma *Tutto per la patria,* rettorico imparaticcio di tema liberale, che, al tempo di cui discorriamo se fosse stato rappresentato in Roma, sarebbe

andato alle stelle; ma, lanciato sulle scene dell' Italia libera e del Regno di Vittorio Emanuele, non fece nè caldo nè freddo. Scrisse alcune liriche pregiate, e qualche libretto d'opera. Ma pur troppo, le energie industriali vinsero nel Dormeville le artistiche: ora egli è in Milano un valente e probo uomo d'affari, specie teatrali: ma il commediografo è sparito da un pezzo.

*
* *

In Venezia, il pittore Fontebasso ebbe una idea, per quel tempo, coraggiosissima. Escogitò una commediante della tribù d'Israello, (il dramma s'intitola appunto *L'attrice ebrea*) in contrasto con l'arte che profondamente sentiva, e coll'amore contrastato, per antinomia confessionale, con un giovane cattolico. La poveretta è fatta bersaglio alle ire potenti della famiglia del suo innamorato, la quale vuol uccidere con la calunnia l'artista per togliere il prestigio che dalla scena essa irraggia sul pubblico, e per riflesso, sul giovine amante. La guerra sleale è condotta con si perfida avvedutezza, che il fidanzato finisce coll' abbandonare la misera, ed essa col morir di dolore. Il tema, come dicemmo, era alto: e alto sarebbe anche adesso, dopo mezzo secolo da quella prima rappresentazione. È dovere della storia del nostro teatro, a cui possono prestare qualche elemento queste nostre povere indagini, segnalare la benemerenza di quei coraggiosi scrittori i quali, quando più infierivano la temperie politica e la intolleranza religiosa, osarono dalla scena un' eroica protesta che portò i suoi frutti, e preparò la via alla libertà di coscienza.

Anche un Pio Marta, scultore o pittore esso pure

sulla laguna, cambiò di tanto in tanto, a scopi di civiltà, il pennello o la stecca con la penna del commediografo.

*
* *

Ma di un autore veneziano qui ci occorre parlare con qualche diffusione, perchè dette al teatro due lavori, di modeste proporzioni è vero, ma pervenuti sino a noi, e rappresentati anche adesso. Luigi Rossi è il nome di questo autore, allora giovanissimo, e morto, non è guari, funzionario del governo italiano. Il Rossi incominciò con una commediola di quattro o cinque scene, intitolata Il *Bacio*. Una giovinetta attende il suo fidanzato. Lo zio mette per condizione alle nozze che, al momento di rivedersi, i due amanti non si scambieranno neppure un bacio. Il vecchio furbo finge di fare col carbone, sulle labbra della fanciulla, un grosso segno. Se questo, dopo il colloquio col fidanzato, sarà sparito, vorrà dire che il bacio fu dato, che la promessa mancò, e che le nozze non si faranno mai più.

Che avviene? il lettore lo immagina. Gli innamorati e promessi sposi, come appena si veggono, dimenticano tutto; le labbra non solo si lasciano andare al bacio dell' amore, ma più e più volte si confondono insieme nell' abbandono dolcissimo, ed anche, nel caso, più che legittimo. Ma la fanciulla, si scuote atterrita: ricorda il patto stretto collo zio. Del segno, ella ritiene, non c' è neppure più l' ombra. Che fare? *Che mi consigli, Amore?* L' uffizialetto ha subito una bella trovata. Collo stesso carbone, lasciato lì dallo zio, si faccia un altro segno, e si ristabilisca con questo spediente, al cospetto

del vecchione furbo trincato, la intattezza di quel baciato cinabro. Detto, fatto: il giovinotto annerisce, col carbone, quelle labbra che lo zio aveva finto di tingere; e così, all'arrivo di costui egli si trova innanzi la giovinetta nepote, con quel nerume sui freschi coralli della bocca. La frode, attesta di tal guisa la mancata promessa; lo zio infuria, e minaccia di rimandare le nozze; poi, vedendosi innanzi, in ginocchioni di quà e di là i due poverini, perdona. In Francia si direbbe un *lever de rideau:* noi la chiamiamo una miniatura deliziosa.

Di ben altre proporzioni, e d'assai grande originalità è la seconda commedia che il Rossi dette alle scene. É in essa una trovata non solo geniale, ma originalissima, che è come la spina dorsale della commedia: e l'accompagna, e la segue, e — quasi diremo — la insegue sino alla fine, rendendola curiosa, piacevole, e giocondissima, senza venir meno alla verosomiglianza più severa.

Si t.atta di un giovinotto allegro, appassionato dello scriver commedie (malattia incurabile), al quale manca un argomento da sceneggiare. Sin dalle prime scene della commedia che si rappresenta, il giovane autore s'avvede che in famiglia, intorno a lui, le cose prendono una piega di mistero, così da eccitare vivamente la curiosità. Sua sorella piange, e si ritira nelle sue stanze; un giovane cassiere della Ditta di casa, non sa più quel che si faccia; il padre e la madre hanno insieme segreti colloqui, agitatissimi. Capita uno sconosciuto, che par gravido di importanti notizie; insomma, l'ambiente di quella casa borghese è divenuto un palcoscenico, con una commedia romantica in corso di rappresentazione. Il nostro commediografo, che deve

scrivere un lavoro per un certo capocomico, senza averne in testa, come si è detto, neppure il principio, si propone di utilizzare ciò che, intorno a lui, dicono e fanno la sua famiglia e le persone che capitano in casa. Armato di un portafoglio e di un lapis, egli trascrive rapidamente i dialoghi che ascolta, eccita le confidenze, stuzzica i reticenti, trascina i recalcitranti: ora si nasconde, ora si mostra; or tace, ora interloquisce; sempre scrivendo rapidamente ciò che vede e che ascolta, e commentando con arguta comicità i casi che seguono, le passioni che s'infiammano, le anime che si svelano, delle quali cose tutte sta ordendo la propria commedia: forse, la sua pagina immortale.

La grande comicità della trovata principale rende piacevolissimi gli incidenti, e tutto che si dice e si fa da lui, e dagli altri.

A un certo punto, il misterioso personaggio minaccia di mandare in rovina tutto l'edificio. L'autore ha bisogno di saperlo lui, prima degli altri, il cocomero che ha in corpo quello sconosciuto, per condurre bene le fila della commedia, diremo così, vissutagli intorno. E sono giocondissimi i partiti ai quali si risolve per istrappare al Signor X··· prima di tutto, il vero esser suo, e poi il suo segreto. E questo segreto è tale, che rimoverebbe tutti gli ostacoli alla felicità dei due innamorati: ma, per colmo di disdetta, l'incognito non solo non vuol palesarlo, ma si dispone ad andarsene, insalutato ospite, con indicibile terrore del commediografo, che, vedendosi scappar via dalle mani loscioglimento della sua commedia, afferra per il petto l'incognito, e lo costringe a vuotare il sacco.

É indescrivibile la gaiezza di quest'ultimo sprazzo comico, col quale si chiudono, a un tempo, la commedia

che si è veduta sul palco, e quella che è stata scritta simultaneamente dal protagonista della commedia medesima.

La Commedia per la posta corre da più che mezzo secolo i teatri italiani, festeggiatissima sempre. Fu il caval di battaglia degli attori brillanti più rinomati, a cominciare da Corrado Vergnano, il re della elegante comicità, da Costantino Venturoli, da Amilcare Belotti, da Luigi Bellotti Bon, da Giuseppe Rodolfi, per finire ai viventi settantenni Salvator Rosa e Guglielmo Privato. Quando un componimento teatrale ha questo stato di servizio, merita bene ne sia ricordato l'autore: del quale si domanderà, come seguisse che le meravigliose attitudini si sieno arrestate a una commediola in un atto, e a una commedia in tre.

A questo proposito, dovremmo aprire una parentesi dolorosa, per quanto estranea all'essenza dell'arte: dovremmo deplorare che in Italia, dedicarsi a scrivere commedie non sia permesso, nè possibile, che ai ricchi; e che i guadagni dei nostri autori non bastino ai bisogni della più modesta vita. Le poche e incostanti eccezioni confermano la regola costante, irrefutabile. E pensando che in Francia gli autori masssimi diventano milionarii, ricchi i mediocri, e discretamente provveduti gli infimi, e facendo pur tutti i dovuti confronti, bisognerebbe ancora indagare le cause, (e sono diverse) di sì enorme ed iniqua sproporzione; iniqua ben inteso, nel senso puramente giuridico della parola.

Qualche accenno, e qualche indagine sul melanconico tema, se ci basteranno le forze, faremo nell'ultimo periodo di questi ricordi; per intanto, ci limiteremo a dire che Luigi Rossi non nascose mai a nessuno che la sua *Commedia per la posta*, recitata per cinquant'anni da

tutte le compagnie drammatiche, non gli fruttò che un centinaio di svanziche austriache; meno assai di cento delle nostre lire.

*
* *

Vedemmo drammi di mediocre fattura ma di alta intenzionalità rivoluzionaria, e drammi in cui la nobiltà dell'argomento patrio era trattata con pari finezza d'arte; così da non doversi confondere co' primi, nè sopratutto colla colluvie dei lavori d'occasione ai quali daranno di poi la stura gli imminenti moti politici dell' Italia.

Ed eccoci finalmente alla commedia, veramente italiana di forma e di aspirazioni, sintesi coronatrice dei lavori indirettamente e direttamente rivoluzionari. Senza essere di argomento politico nè storico, e senza uscire dai limiti della commedia usuale, con personaggi vestiti alla foggia del giorno, con semplicità di casi, senza riso e senza lagrime, ma col sogghigno sulle labbra, facendo fischiare alto la sferza della satira civile e sociale, la commedia di cui ora ci intratterremo, è veramente l'ultimo appello alla riscossa. *Il Poeta e la ballerina.* Nello scriverne il titolo, così specialmente pacifico e giocondo in apparenza, quasi sentiamo le campane a stormo dei villaggi lombardi, il rombo del cannone di Pastrengo e di Santa Lucia.

La prima cosa è l'ambiente, in mezzo al quale scoppiò, come una bomba, la commedia predestinata; ambiente, come già vedemmo, apparecchiato a riceverla; atmosfera satura di elettricità, in cui al guizzare del lampo doveva immancabilmente seguire lo scrosciar della folgore.

Dopo molti anni di soggezione politica e di occupazione straniera, e quando più ferve latente la preparazione del riscatto, la gioventù di quella generazione che portò le catene, e d'armi non vide che baionette straniere e sbirraglia indigena, cerca stordirsi di quel lungo malessere a cui vorrebbe nè sa ancora sottrarsi, dandosi in braccio alle più stravaganti dissipazioni di una vita, a cui manca l'ossigeno delle grandi idealità. Così videsi allora, in Bologna, la gioventù elegante far vita nella bottega di un barbiere, come già in quelle d'Atene: e in quella bottega passare il giorno e la notte in dispendiosi bagordi, e in un giuoco sfrenato; nelle Romagne, i burloni notturni turbare il sonno e la pace dei cittadini, sonando alla disperata i campanelli delle case, sfasciando i lampioni delle vie, e provocando con insulti orrendi i fornai rinchiusi al lavoro, e in costume adamitico; in Firenze, i saloni aprirsi alla idolatria di qual più oscuro avventuriero che da fuori capitasse all'ombra del Cupolone; nella Venezia, così accresciuta l'abituale vita notturna, che aurora e tramonto non aveano più riscontro nelle abitudini della popolazione; in Torino, la teppa far prodezze, in Livorno correr le vie combriccole non so se più pazze o feroci, che si proponevano ogni giorno di far sangue, dando coltellate al primo che incontravano, vecchio, donna o bambino; in Milano, in Napoli e in Sicilia le stravaganze, invero più innocue, del vestire a foggia, facevano impazzire i sarti più rinomati. Dapertutto, una sete di materiali godimenti, una avidità di spettacoli signorili e rumorosi; circoli eleganti a solo scopo di svago, e di dispendio: anche ne' severi teatri di prosa, barcacce a palchi in comunicazione fra loro, con viticci e specchi scintillanti d'oro e di luce; negli uomini guanti bianchi,

alti solini inamidati. sparati di camicia risplendenti come alabastro sul bianco perlato delle sottovesti coi bottoni d'oro come le marsine, coi larghi *paletots* di panno bianco, che avevano invece, per bottoni, larghissimi dischi di madreperla; nelle signore, trine, velluti, fiori, gioielli, a risalto delle scollature, ingenuamente audacissime: ogni aspirazione, ogni ambizione (se può usarsi tale parola a questo proposito) concentrate nel far mostra di sè, nel primeggiare vanitosamente sugli altri colle seduzioni esteriori dell' abbigliamento, e della signorilità materiale: una febbre, insomma, che come tutte le febbri, sale al massimo grado quando è vicina una crisi.

*
* *

Una delle caratteristiche di questo spirito bizzarro di vana ed eunuca dissipazione, a cui lasciavano sfogo, anzi porgevano esca le dispotiche signorie della penisola, straniere e indigene; era il culto, diciamolo pure, indegno, per le ballerine in voga. Della famosa triade Essler, Taglioni e Cerrito, la prima rappresentava le grazie auliche ed austere, specie dopo essere stata spedita a Sconbruun ad ammaliare d'austriaci vezzi il povero aquilotto detto, per ingiuria della sorte, il re di Roma. La Taglioni, se non erriamo, uscita dalla celebratissima scuola di ballo di Milano, era tutta assorta nella tecnica delle *pirouettes* e dei *balzi* accademici, con tre o quattro de' quali misurava il vasto palcoscenico della Scala. La ballerina milanese, se è alunna della scuola, reca nella sua professione un convinto e devoto rispetto dell'arte sua e dell' istituto ond'esce, che le smussa le angolosità, e la sottrae

talora ai pericoli del mestiere. Se arrischiate innanzi a lei il dubbio che la danza teatrale abbia, o no, a dirsi arte, nel senso vero della parola, ella vi guarderà meravigliata prima, e poscia offesa profondamente. La Taglioni, sebbene insigne per venustà di forme e per genialità signorile di fisonomia, era troppo accademica per suscitare gli entusiasmi volgari della sensualità negli spettatori, che pur l'acclamavano.

Invece la Cerrito, di origine spagnola, bella e procace, colla *Gitana*, ballo allora in gran voga, che domanda movenze voluttose, con le labbra tumide, colle nacchere che scoppiettavano nascoste nelle mani brevissime, coll'arco delle tornite braccia graziosamente congiunte sopra la testa, mandava letteralmente in visibilio gli spettatori, specie i giovani, fisiologicamente più pronti a ricevere l'impressione voluttuosa. E poi, la leggenda privata de' capricci deliziosi della celebrità danzante, della sua allegria chiassosa, delle offerte di Nababbi respinte sdegnosamente, il lusso orientale di che si circondava, il sangue andaluso che si diceva le scorresse infiammato nelle vene, compivano l'opera suggestiva della pubblica seduzione, l'accensione dei cervelli, con la perdita delle teste relative. Date una bella donna, civetta per sè stessa et *de iure*, le cui forme divine sieno a pena dissimulate da un'onda di velo, date costei in pascolo agli occhi di una gioventù quale l'abbiamo descritta, non ci meraviglieremo se l'entusiasmo dei suoi ammiratori si spinge persino alla furtiva incetta delle sue maioliche segrete, i cui pezzi comprati al costo di brillanti, e legati in oro, spiccavano sull'alte cravatte degli eleganti più fidi al figurino di Francia.

Persino i pasticcieri servivano alla voga della diva,

con una specie di *brioche*, arieggiante gli apici rosei e acuminati del seno di lei.

Certo, se si pensa alle femmine sfrontate degli attuali *Cafè chantants*, ed anche alle attrici delle nostre compagnie drammatiche che non dubitano di rappresentare le *pochades*, senza avervi altra attitudine in fuori della buona volontà di abbassarsi ad ogni sconcezza, vien voglia di sorridere; e di proclamare, qui, a dodici lustri di distanza, la castità della Cerrito, e di chiamarla una Vestale: di quelle, intendiamoci, che non lasciavano spegnersi il fuoco.

E bisogna anche dire che la gioventù del tempo a cui ci riferiamo era ingenua e bonacciona nella sua corruzione, la quale più che altro, era vanità di farsi vedere a far cose straordinarie e sopratutto irragionevoli. E questa tendenza al bislacco, allo smodato, alla mal sana teatralità della vita, incoraggiata dalle male signorie straniere e nostrali, si manifestava in quei giovani colle foggie più esagerate del vestire, col far di notte giorno, col giocare ruinoso, col far sturare quasi ad ogni momento bottiglie di sciampagna, col cascar morti per le ballerine, e col rovinarsi, anco platonicamente, per esse.

A Genova, una sera del carnevale 184.... la Cerrito dava quella che ora si direbbe serata d'onore, e allora dicevasi la *beneficiata*. Ad accrescer vaghezza allo spettacolo, la diva, al ballo in corso (la solita Gitana) aggiungeva una *tarantella*, specie di variante alla gitana, ma più audace e provocante nelle movenze. In quella sera, il fanatismo toccò il colmo della frenesia. Un centinaio di giovanotti eleganti, senza mantello, in abito da società e guanti bianchi, non ostante la rigidezza della serata, s'accalcavano alla porticina del palcoscenico

dalla quale doveva uscire la diva per rincasare. Come appena la videro, ed essa, impellicciata, montava in carrozza tra le acclamazioni della folla, quei prodi buttarono giù di serpa il cocchiere, staccarono le due bolse rôzze dell'Impresa parsimoniosa: e, afferrati i timoni del veicolo, tirarono a braccia in trionfo la ballerina, sostituendosi così a quelle bestie che del paragone con siffatti uomini avrebbero avuto il diritto di protestare.

A questo desolante spettacolo di effeminatezza, dato da giovani italiani al cospetto di una intiera popolazione, e proprio quando il petto dei fratelli Bandiera era spezzato dal piombo borbonico, quando Massimo d'Azeglio mandava fuori i *Casi di Romagna,* quando Pasquale Muratori, con pochi seguaci, fulminava dal folto degli abeti dell'appennino toscano la gerdarmeria pontificia, a questo imbelle spettacolo assisteva sdegnato un povero giovane, una specie di Eutichio della Castagna, rammodernato.

Mai il *facit indignatio versus* ebbe più sicura riprova: quel giovane povero, vestito di nero, rincasò veloce, si messe al tavolino, e su di un bianco quiderno scrisse *atto primo, scena prima.* La commedia incominciata così, s'intitolava *Il poeta e la ballerina.* Quel giovane era Paolo Giacometti.

Ed era quasi la propria storia, ch'egli scriveva. Nato da povera famiglia genovese che lo tenne più che potè agli studi, Paolo aveva poi da sè stesso provvisto alla propria coltura. Sentendo inclinazione vivissima pel teatro, aveva già scritto due o tre drammi, prima di quel *Pellegro Piola* di cui già facemmo parola, i quali avevano avuto discreto successo, ma che all'autore non avevan fruttato che la scrittura di poeta della Compagnia comica Giardini.

Quest' uso di scritturare un poeta durò appena alcuni anni nelle compagnie drammatiche italiane; e dovette cessare, tra perchè al magro stipendio opponevasi l'obbligo di scrivere in un anno più assai commedie che Lopez De Vega avesse potuto in un mese, o perchè ancora le commedie scritte dal poeta stipendiato o erano cattive, (e ciò seguiva sovente) e il capocomico licenziava il poeta: o erano buone, e il poeta si licenziava da sè, in busca di un po' più di pane. Nella Compagnia Giardini, le condizioni fatte al Giacometti erano discrete, quando gli affari correvano; quando essi zoppicavano, lo stipendio correva... come gli affari. In uno di questi momenti psicologici, il povero giovane portò la commedia al suo capocomico, che teneva in quella stagione il teatro Doria.

*
* *

Antonio Giardini era un attore curiosissimo. Sosteneva il ruolo cosi detto di brillante, nel quale, se bene non fosse egli privo d'intelligenza, non fece per assai tempo nè caldo nè freddo. Nelle farse, venute allora in assai voga per lo imperversare dei *vaudevilles* dello Scribe, troppo brevi alla durata dello spettacolo, l'attore brillante basava il più del suo repertorio; e, in quelle appunto, il Giardini non riusciva a levare nemmeno un sorriso dalle platee più benevole. Una sera, rientrando nel camerino mentre la tela scendeva nel silenzio della sala semivuota, si messe risolutamente innanzi allo specchio; e, levandosi dal viso il belletto colla zampa di lepre, « la parte la sapevo, disse, il frizzo l'ho detto: non ho rimorsi. »

Al momento in cui Paolo Giacometti gli portò il

manoscritto del *Poeta e la ballerina,* Antonio Giardini aveva già acquistato una grande notorietà, ed era divenuto il beniamino dei pubblici in quelle farse che prima non riusciva a finire senza guai. Specie in due, anche adesso notissime, *Il Modello di legno* (parodia dell' Antony del Dumas) e nei *Guanti Gialli,* furorizzava addirittura.

Da che ispiratagli e come ottenuta la metamorfosi, non vorremmo dire, poi che troppo ne scapiterà la fama di buongustaio che il pubblico si attribuisce. Il Giardini, d'un tratto, nel recitar quelle farse (nelle commedie seguitò sempre naturale e corretto) adottò una dizione stramba, e inaudita; una voce che nulla aveva di umano, inflessioni che andavano dal piagnisteo di un ragazzo imbizzito al ruggito del toro, e magari al latrato del cane; e il distacco dalle voci bianche ai bassi più profondi era così rapido, così impensato, così stonato sopratutto, che l'ascoltatore era costretto a scoppiarne, malgrado suo, dalle risa. Gli atteggiamenti e il vestiario pareggiavano, nel grottesco, la voce. Cappelli a staio, d'ogni forma e misura; vestiti strettissimi e larghi pantaloni a grandi scacchi d'ogni colore; e qual più vuoi, ogni ridicolaggine d'abbigliamento. Eppure in quel tempo erano attori brillanti un Corrado Vergnano, un Cesare Dondini, un Costantino Venturoli, un Adamo Alberti, specchi di verità e di comica grazia: per quanto acclamatissimi, nessun di loro ebbe del Giardini quel periodo di clamorosa notorietà.

*
* *

Sappiamo già che gli affari della cassetta al teatro Doria andavano male, e però il capocomico Giardini

prese lo scartafaccio presentatogli dal suo poeta trito in canna; e pochi giorni dopo, con tre o quattro prove imbastite alla peggio, *Il poeta e la ballerina* apparì sulla scena.

Del successo, che fu trionfale, diremo poi. Della commedia dobbiamo rilevare qui la semplicità e naturalezza quasi vissute. Era proprio ciò che il Giacometti aveva veduto quella sera della Cerrito, all'uscita del Carlo Felice; la sua povertà dignitosa, e la idolatria della folla per quella divinità inintellettuale. Così nella commedia c'è lui, il poeta, col suo bravo capolavoro in tasca, e col borsellino vuoto; c'è la ballerina Fanny radiante di omaggi, di gloria e di ricchezza; c'è il padre di lei, Giorgione Struzzo, un amore di Procolo, tolto pari pari al Sografi, col panciotto bianco inghirlandato da un catenone d'oro massiccio, con le grosse dita cariche di anelli; un tipo, che altri immortalò, ma che il Giacometti aveva ravvivato e ammodernato con finezza e lampo di comicità; c'è sopratutto la schiera degli ammiratori imbecilli, giovanettini imberbi, o Don Giovanni ripicchiati, colla caramella all'occhio, con le lunghe chiome a boccolo, coi guanti bianchi, colle marsine bleu a bottoni dorati, com'era la moda del giorno. E, a completare il quadro, una nobile figura di donna, la prima attrice della Compagnia, che racconsolerà il poeta nell'esiglio procuratogli dalla vendetta di Giorgione Struzzo. E, tutto questo, atteggiato con sana teatralità, e dialogato con accorgimento d'arte e di naturalezza. Le declamazioni, si capisce, non mancano, nè mancar potevano a quei chiari di luna, e in un lavoro satirico; ma sono così giuste, giungono cosi, diremo, a buco, che per esse non si può proprio volergliene al poeta.

E il successo fu trionfale e clamoroso così che, in un tempo in cui non c'erano che telegrafi ottici, altra posta che i corrieri, e pochi giornali, la più parte ebdomadarii e sedicenti scientifici, si ripercosse in un attimo, dalla cima al fondo della penisola.

*
* *

Specialmente l'atto secondo, in cui l'effetto scenico è versato a piene mani, suscitava in tutti i teatri un entusiasmo incredibile: e il finale dell'atto, una vera e propria dimostrazione con grida *viva l'Italia.* La scena di questo secondo atto è in una sala del caffè del gran teatro; è la serata della ballerina. Giorgione Struzzo, il procolo sta escogitando le più pazze cose per far festeggiare la figliuola; un gruppo di eleganti organizza i donativi, gli applausi, e (ben s'intende) lo stacco dei cavalli, e la diva tirata a braccia. Un enorme mazzo di fiori le sarà presentato dai più notabili delle barcacce; ma ci vorrebbe una poesia, da stampare in lenzuoli di seta e lettere d'oro. Ci vuole un poeta. E il poeta c'è. È lì, il poeta della compagnia comica, un disperato che accetterà per una buona regalìa. Giorgione Struzzo s'incarica della proposta. Il poeta l'ode, trasognato in prima; poscia reprime un cachinno feroce. Ha la madre malata; si presterà, finge, per un po' di denaro. Si offre di improvvisare lì per lì un sonetto. Bene, bravo, sentiamo, gridano gli astanti: Ecco il sonetto. Un marchesino, con carta e lapis, si prepara a trascriverlo.

« Deh lascia, Italia, la canzon del pianto;
Ritorna ai giorni della tua possanza.
Se nell'arti e nell'armi avesti il vanto,
Or maestra gentil sei della danza. »

Giorgione, gli ammiratori, tutti contenti, applaudono, gridano: bravo.

Il poeta, sempre arpentando a gran passi il palcoscenico nell' èmpito della improvvisazione, e costringendosi le tempie con la mano destra, prosegue:

« Cingi d' ebbra baccante il molle ammanto »

A questa parola *ebbra* i meno asini torcono il muso. Ma Giorgio Struzzo li tranquillizza: è contento del *molle ammanto.* Va bene, va bene.

« Or che sei fatta di lascivie stanza. »

Alla parola *lascivie,* proteste più vivaci degli ascoltatori. Ma il poeta segue imperterrito:

« E sol di lieti balli ami l' incanto,
Mentre il poeta in te non ha speranza. »

A questo punto alcuni *Oh!* ironici ed impertinenti cercano interrompere l' improvvisatore. Ma egli non ascolta più nulla. *Est Deus in illo.*

« Versa, versa a torrenti oro su lei
Che i tuoi figli addormenta, empia sirena.-.. »

Grida d' orrore.

« D' eroi già madre, ora dei mimi il sei. »

L' indignazione è al colmo. Si grida, si minaccia il poeta; ma egli prorompe, e con voce tonante lancia in mezzo a coloro l' ultima strofa, insulto supremo:

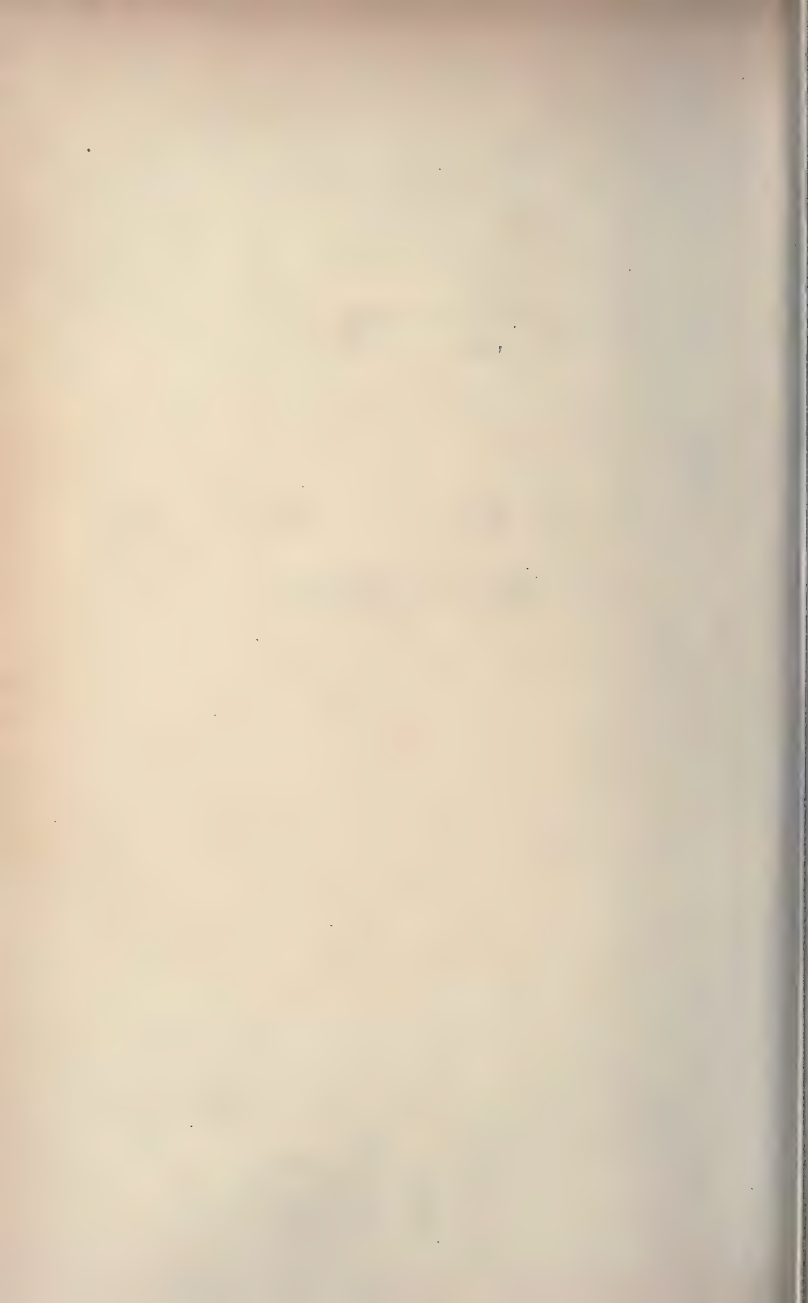
« Già veggo l' Astigian che, esacerbato,
Sorge gigante ad occupar la scena
Che questa dea del ballo ha profanato! »

E cala la tenda.

Pochi mesi dopo la prima rappresentazione del *Poeta e la Ballerina,* i giovani eleganti, non porteranno più le majoliche della Fanny, ma combineranno il colore della cravatta, della sottoveste e della marsina, col verde, col bianco, e col rosso dei tre colori italiani.

Già i Congressi scientifici si adunano nelle città maggiori, acclamando all' Italia... scientifica. Poscia Pio nono perdona, Carlo Alberto... dà lo Statuto.. Viene il quarantotto. Salutiamolo.

FINE DELLA PARTE TERZA.

Parte Quarta

PARTE QUARTA

(dal 1848 al 1870)

Sommario

I iavori d'occasione. — Novara. — La compagnia Lipparini. — La lombarda. — Alamanno Morelli. — Luigi Bellotti Bon. — Luigi Bonazzi. La Reale di Napoli.

Non è da queste pagine narrare gli epici fatti e la dolorosa illiade che si svolsero in Italia dal primo colpo di cannone della guerra d' indipendenza alla resa di Venezia e di Roma, le due gloriose assediate. Adesso si vede che, per quanto preparato, quel periodo di tempo che dall' amnistia di Pio Nono va alla battaglia di Novara e alla abdicazione di Re Carlo Alberto, fu anch' esso preparazione alla Italia, qual' è divenuta, una e libera. Solo dovremmo vedere se e quale influenza abbiano avuto quegli avvenimenti sul teatro: e non dubitiamo di affermare che non n' ebbero alcuna. I teatri rimasero aperti e, nell' inverno, bastevolmente frequentati: drammi commedie e magari tragedie nuove si rappresentavano; ma, ahimè, non sono più i drammi di patriottismo indiretto, o diretto; non sono più neppure drammi; le chiameremo cose d' occasione.

Come i drammi a base di biografia d' illustri italiani poterono aspirare all' onore di essere cause, in-

sieme coi drammi di patriottismo diretto, che in ogni tempo possono presentarsi sulla scena, le misere raffazzonature quarantottesche non sono che 'effetto: rispecchiano appena quel dato giorno, quel dato mese, quella battaglia, quella vittoria o quella sconfitta. Esse non sono arte; e, se mai, tutt' al più arte grossolana, applicata all' industria. Qualche servlzio anch' esse, quelle misere cose, potevano rendere e forse resero sia a riaccendere una speranza delusa, a rianimare un entusiasmo che fosse per spegnersi, a tener su un coraggio che fosse per accasciarsi. Ma la tecnica, (non parliamo d' arte, per carità) di quelle raffazzonature, era miseranda. Fantocci tricolori da un lato: altri, vestiti di giallo e nero, dall' altro. Apostrofi, imprecazioni, schioppettate. La nostra bandiera servita a tutto pasto, per ravvolgere le salme d' eroi di stoppa, e per sventolare sopra spaldi di cartone dipinto; mentre a tener acceso, coll' arte vera e degna, il foco, se pur bisogno ce n' era in quei tempi di fiamma, bastavano le tragedie dell' Alfieri, del Niccolini, del Monti che le Compagnie drammatiche rispettabili, tenevano, in certi momenti, quasi costantemente sulla scena.

E di Compagnie drammatiche rispettabili, poche sì, ma ce n' era, a fronte di... quelle altre, moltissime e raccogliticce, col deleterio elemento di vecchi filodrammatici (i giovani erano al campo). Da queste ultime massimamente, si propinavano al pubblico i lavori d'occasione più compassionevoli; *La Morte di Radeski,* (che, per allora, di morire non sentì punto il bisogno) *Casa d' Austria, Abbasso i gesuiti;* e chi più ne ha, più ne metta. Fra tanta colluvie, qualcosettina di gentile e garbato veniva fuori; una scena, per esempio, del poeta modenese Peretti intitolata *La Morte di Ugo*

Bassi, l' eroe sacerdote fucilato dagli Austriaci vicino alla Certosa di Bologna, tacente l' arcivescovo Oppizzoni: codardia, di che dovette arrossire persino la porpora di quel cardinale.

Il Peretti fa dire a Ugo Bassi, prima di morire, parole di pace e di perdono:

> « Il Pontefice, adoro. — Al Re di Roma
> Mite il giudizio della storia invoco
> E prego venia dalla Italia. — Reo
> Di mia morte non è... vittima anch' esso...
> Ma il foss' anche, lo assolvo: e ben qui sento
> Che è più grande dei re chi ai re perdona. »

Il più verista degli autori drammatici del tempo, fu Stefano Pelloni detto il Passatore: un malandrino immaginoso ch' ebbe l' onore del verso di Arnaldo Fusinato, e che si presentò con la sua banda sul palcosenico del teatro di Forlimpopoli, coi tromboni spianati verso il rispettabile pubblico. Un successo, si direbbe ora, d' impressione.

Fra le compagnie drammatiche che serbavano culto all' arte, oltre le due Reali di Napoli e Torino (quelle di Modena e Parma sparirono colla fuga del principe nè con esso fecero ritorno mai più) era la Compagnia del Domeniconi, che scorreva la Sicilia, colla Ristori, con Tommaso Salvini, col Belotti, la Laboranti, il Glech, il Coltellini, Paolo Fabbri ed Enrico Ristori, fratello di Adelaide, che diverrà poi un discreto primo attore, bellissimo di persona, ma quasi afono per raucedine ingenita.

E con quella del Domeniconi, la Compagnia Colom-

berti con Carolina Internari, quella di Luigi Pezzana con Carlotta Polvaro, quella di Cesare Asti con Letizia Fusarini, col primo attore Napoleone Berzaccola, col brillante Cesare Marchi; e altre due, sulle quali dovremo più a lungo indugiarci; cioè, la Compagnia di Angelo Lipparini, e la Compagnia Lombarda di Alamanno Morelli, diretta da Francesco Augusto Bon.

*
* *

Il capocomico Lipparini è rimasto tradizionale nell' arte per l' avvedutezza ond' egli, quando le meglio riunioni di comici facevano magri affari, riuscì sempre a farne di buonissimi, senza offesa dell' arte.

Il Lipparini, bolognese, marito alla famosa servetta Maria Lipparini, nata Borci, che con Rosa Romagnoli, con Carlotta Vergnano, e con Daria Mancini Cutini faranno la quaderna delle *Dugazons* italiane, aveva il culto della aurea mediocrità. Voleva artisti buoni, ma non celebri; li pagava bene, ma non benissimo; portava la Compagnia in città doviziose che non fossero nè capitali, nè borgate. Anche il repertorio non era mai troppo spinto nel comico, nè troppo cruento nel tragico. Voleva donne non belle, ma simpatiche; attori limitati, ma diligenti: non cercava mai di far quel che si dice nel dizionario teatrale, *furore*: ma evitava il *fiasco*.

Scritturò sulle prime la Santoni: ma era troppo bella, e la mutò subito nella Fumagalli, ottima attrice, ma più brutta ancora di quanto egli stesso desiderasse. A primo attore il Feoli, una voce di caverna, ma una coscienza e una precisione fatte persona; un Cesare Vitaliani, bel giovane, che diceva a meraviglia la pa-

rola: *io t' amo.* Caratterista, un Mariani che faceva bene tutte le parti, senza farne benissimo nessuna: attore brillante, il giovane Salvator Rosa che esordiva, neppur sognando sarebbe diventato l' applauditissimo artista di poi. Servetta, l' impareggiabile moglie dello stesso capocomico, Maria Lipparini; e, per le parti di sciocco o *mamo*, ruolo allora importante, il fratello di lei, Cesare Borci che rivaleggiava, senza vincerlo, col famoso *mamo* Bucciotti della Reale Sarda.

L'avvedutezza del Lipparini consisteva specialmente in questo; aver comici senza pretese, che studiassero bene la parte, che non mancassero alle prove, che sapessero truccarsi con abilità, e vestire con un certo buon gusto da dar nell' occhio. Senza arrivare al lusso degli arredi scenici inaugurato dal Morelli e che sarà portato poi al massimo che si potesse dai capocomici Bellotti Bon, Trivelli, e Marini, il Lipparini emulando il Domeniconi, usò le scene *parapettate:* come a dire invece di una tela in fondo, con le quinte aperte colorite di panneggio, una scena chiusa con tre lati, uno in fondo, e due laterali, così da arieggiare una camera vera; meno la quarta parete, che si suppone dalla parte del pubblico.

Le commedie in costume, e la ricchezza di questi, in cui alla disposizione dei colori e alle stoffe smaglianti era talora sacrificata l' esattezza storica; le feste da ballo, a sfoggio di candelabri, di specchi, di mobilio dorato, o le azioni discretamente spettacolose in cui le comparse erano vestite a modo, istruite bene, soldati quasi sempre: l' orchestra poco numerosa, ma ben intonata, che non dava mai pretesto al rumoreggiare degli ascoltatori; infine, commedie recitate senza che il vociare del suggeritore ne anticipasse

sgradevolmente il testo, senza che impressioni disgustose si provassero dallo ascoltatore che risentiva, senza saperne la ragione, un certo benessere intellettuale della cura che ogni attore metteva nella esecuzione dalla propria parte, e nella fusione della sua voce intonata con quelle degli altri, intonate a lor volta alla sua; — ecco quasi tutte le oneste furberie del Lipparini, che gli facevano empire la cassetta ogni sera.

Dicemmo quasi tutte, perchè talune restano a narrarsi, andate in disuso, come l'*addio* della prima *attrice*, come l' annunzio, tra il penultimo e l' ultimo atto, della rappresentazione della sera seguente; come il bacile alla porta nelle sere di beneficiata, e il beneficato, vestito per la parte che rappresenterà, seduto vicino al bacile, per ringraziare gli oblatori più generosi. La furberia del Lipparini, alla quale, per ultima, accenniamo, nulla avea d' umiliante, ma soltanto stuzzicava la curiosità. Non faceva affiggere il manifesto a stampa della prima rappresentazione, nè col titolo della commedia, nè col nome dei personaggi, nè con quello degli attori. Della prima recita della Compagnia Lipparini, non si doveva saper nulla; nè quale fosse la commedia, nè chi degli artisti vi prendesse parte. Al secreto, erano severamente tenuti tutti gli addetti alla Compagnia.

Invece del manifesto stampato, una specie d' orifiamma di tela a bandoliera, con caratteri in color rosso, opera calligrafica del portaceste, annunziava: *La Compagnia Lipparini darà la sua prima fatica.* Il segreto, in fondo, specie per i vecchi abbonati del teatro, era quello di Pulcinella; eglino sapevano benissimo che il Lipparini andava in iscena con una commedia di soggetto storico, in costume; e quasi sempre col

Duello ai tempi di Richelieu, (l'argomento della Maria di Rohan musicata dal Donizzetti) che dava modo a sfoggiare costumi della corte di Luigi XIII, che dai comici si chiamano, non so con quanta esattezza, inquartati. Quelle bianche parrucche, quelle vesti di broccato, quegli abiti di velluto, quelle fibbie di brilli, quelle uniformi fiammanti d'oro, dovevano impressionare piacevolmente il pubblico: e così pare veramente seguisse.

La farsa, alla *prima fatica*, era immancabile, per presentare il brillante o il caratterista o ambidue, a compiere così la rassegna delle forze della Compagnia; ed anche su questa farsa gli amatori *emunctæ naris* sapevano, non ostante il segreto, che era sempre *I Calzoni rossi*, in cui un coscritto che amoreggia con la serva di un medico, è costretto a fuggirsene di notte lasciando, testimonianza terribile, i suoi calzoni rossi in pascolo ai furori dell' Otello dottore che torna, a mezzo la notte, dalla visita a una partoriente.

Nella sonata dell'orchestra fra la chiusa del dramma e la farsa, si rinnovava, per questa, la sospensione dell'animo negli spettatori.

All'alzar della tela, una scampanellata, e una voce dalla strada: *Madama Robinard ha i dolori*, scioglievano l'enigma. E i vecchi abbonati, a gridare in aria di trionfo: *I calzoni rossi, i calzoni rossi.*

Ben altrimenti lottava nobilmente, ma con minore fortuna, Alamanno Morelli e la sua Compagnia Lombarda con le distrette economiche, inseparabili da quei trambusti. Lo spesato giornaliero della Lombarda

era ingente; nè per vuoto che avesse il teatro, il capocomico gentiluomo mai scemò di un centesimo le provvisioni dei comici. Non era ancora, a quel tempo, venuta la moda comodissima pei capocomici di dar due mesi di riposo senza paga (un riposo affannoso) ai propri scritturati. Allora, il capocomico cui non riuscisse andare innanzi, rassegnava i poteri per forza che mai fu tanta maggiore; ma nessuno, nè pure i meno scrupolosi, avrebbero mai pensato di gabellare due mesi della stagione estiva, mandando ai bagni..... forzati, e senza viatico, la Compagnia. Ora, ciò si fa ancora da chi va per la maggiore, sia come artista che come capocomico. È una larvata diminuzione di due dodicesimi della provvisione pattuita; ma, come tutte le cose poco sincere, non farà certo onore alla industria del teatro di prosa, nello scorcio del secolo decimonono.

La Compagnia Lombarda, dunque, tirava dritto; e, fuori dei pochi mesi invernali, essa portava il suo repertorio e i suoi attori nel vuoto dei teatri principali della penisola; mai, si comprende bene, piegandosi alla ignominia di rappresentare lavori di occasione, che cento letteratucoli mestieranti le offrivano ogni giorno più.

Nel quarantanove, l'anno sciagurato di Novara, il Morelli e la Lombarda si trovavano giusto a Torino. Il teatro Nazionale, in cui la Compagnia dava le sue rappresentazioni, era presso che vuoto ogni sera. E non per questo recitavano meno bene Giuseppina Zuanetti Aliprandi, succeduta a Fanny Sadoski; e Alamanno Morelli, Francesco Augusto Bon, Luigi Bellotti Bon, Raffaello Balduini e Luigi Bonazzi mettevano nelle proprie parti lo stesso impegno, come se le avessero atteggiate al cospetto di una affollatissima sala.

Se le apparenze e il decoro erano salvi, la cosa non era allegra per niente; e a qualche partito bisognava pur pensare. Nelle capitali, diceva il Morelli, anche in momenti critici, si può trovar la salvezza con un gran colpo. Sotto i portici di Po s'incontra col Sabbatini, e si fermano innanzi al libraio Paravia, nella cui vetrina faceva mostra di sè una edizione magnifica del *Fausto* di Goethe. *Eureka*, sclamò il Morelli e al Sabbatini dette incarico di ridurre in pochi giorni, per il teatro, il poema celebre. E il *Fausto* empì per venti sere il Nazionale.

Intanto il bravo capocomico non istette con le mani in mano. Ci voleva un altro pezzo. Si ricordò di aver letto, del Sabbatini, quel *Masaniello* fischiato a Modena. Gli parve, anche per l' argomento rivoluzionario, un forte tentativo da fare. E tra per questo, e perchè ancora voleva compensare il Sabbatini della riduzione del *Faust*, gli messe in iscena il *Masaniello:* Francesco Augusto Bon organizzò i gruppi di popolo, egli stesso facendo il capo di più d'uno di essi.

Fu un grande, e meritato successo: e altre trenta sere di *Masaniello*, col teatro intieramente venduto. Di tal guisa la Lombarda sbarcava il lunario, sino al carnevale, pagato, al teatro Re di Milano; e senza ricorrere ai lavoracci d'occasione, ma valendosi d'un capolavoro mondiale, e di un buon dramma italiano.

E poichè si è quì nominato Alamanno Morelli, debbono queste pagine ricordare di lui la vita artistica, cosparsa di vera gloria. Fu coetaneo del Modena, e ne proseguì l'opera riformatrice per oltre un quarto di secolo dopo la morte del grande Gustavo. Si può dire intraprendesse la riforma Modeniana, quasi simultanea-

mente col riformatore. Nacque in Brescia nel 1807, figlio dell'arte. Acquistò in una sera la rinomanza, avendo avuto la fortuna di rappresentare, per il primo in Italia, il *Kean* di Dumas padre. Lasciata la Compagnia Lombarda, accettò e tenne più anni, la Direzione dell'Accademia Filodrammatica di Milano. Nel 1859, fu scritturato dal Domeniconi con Clementina Cazzola, il Calloud, il Buonamici, il Belotti, il Colomberti: ma nel 1861 ritolse in mano lo scettro del capocomico. Tenne quasi sino alla morte, che seguì nel 1892, Compagnia di prim'ordine, con le prime attrici del tempo Adelaide Tessero, Pia Marchi, Virginia Marini: lanciò sulla scena il giovane Luigi Monti, ora provetto e lodatissimo attore, succedutogli nella direzione della Filodrammatica milanese.

Con gli autori italiani fu, non già l' avido sfruttatore, ma lo splendido estimatore e retributore dell'ingegno. Al Somma, tristamente silenzioso dopo la *Parisina*, dette commissione d'un dramma, *La figlia dell'Apennino*, e glie lo pagò ben tre mila lire (per allora un tesoro, e non poco neppure adesso); nè fu colpa sua se il lavoro del triestino non corrispose all' aspettazione. De' meglio lavori di Paolo Ferrari, di Achille Torelli, ed altri minori, ma pur riputati, si assicurava la primizia, pagando profumatamente. Come li facesse rappresentare dalla sua Compagnia, e come egli sostenesse le parti che si assumeva, i vecchi ricorderanno, e lo apprendano i giovani. Basti che l'arredo scenico irreprensibile, la intonazione perfetta, la signorile squisitezza del gusto, insomma tutti gli avanzamenti di cui può vantarsi il palcoscenico odierno, sono a lui dovuti; e che eccellenti si dicono ora, e giustamente, quelle Com-

pagnie che ricordano e seguono l'orme delle Compagnie tenute da lui.

Alamanno Morelli ebbe aspra, ma potente la voce; maschia e severa la fisonomia, di cesareo profilo: forti e proporzionate le membra, sinceramente affabili, ma non dimessi, i modi. Amico leale, affettuoso padre e marito. Come attore, nessuno ha recitato la commedia meglio di lui. Avea tanto di naturale, che la sua azione e la sua dizione sulla scena illudevano sino a parere realtà della vita; ma, nel tempo stesso, non scolorimenti della impotenza, non languori d' anemia intellettuale; ma, viva, l'umana pittura del carattere, chiara e scultoria la dizione, pittorica la mascheratura, semplici ma sovranamente efficaci il gesto, l' atteggiamento: le parti signorili, pareva avesse vissute; nelle popolari, fosse nato e cresciuto col popolo. Le figure del ceto medio, condiva con una insita e latente ironia che ne amplificava, sempre nel vero, la satirica comicità.

Nè si creda che questo sovrano interprete della commedia, fosse da meno nel dramma. Egli creò il conte Sirchi del *Duello* di Paolo Ferrari: il galeotto di *Riabilitazione* del Montecorboli, fu recato da lui sulla scena, si può dire, colla catena dello ergastolo al piede. Il *Benvenuto Cellini* del Sonzogno, per lui solo visse a lungo, e acclamato, sulle scene. Alle piccole parti, sol che avessero un momento, un solo momento drammatico o comico, dava spicco di protagonismo: e pareva per esse il dramma o la commedia fossero stati scritti. Nella *Luisa di Lignerolles*, vecchio dramma francese, appare dopo avere ucciso in duello un uomo spregevole. Attraversa il palco a testa alta, giocarellando con un frustino. Il pubblico stupefatto, lo acclama. Nella

Straniera del Dumas figlio, la parte dell'americano Clarkson, da nessuno fece impressione come fatta da lui. Nella commedia di F. A. Bon, *L' importuno e il distratto*, fu insuperabile: e originale, e imitata poscia dagli altri tutti la sua trovata di rimanere, per effetto di distrazione, fuori del sipario quando questo discende sulla chiusa della commedia bellissima. Nel *Figlio di Giboyer* dèl grande Augier, egli insuperabilmente teneva la parte del vecchio giornalista; e al quart'atto, solo col toglier di mano alla baronessa una tazza di the, faceva scrosciare la sala di entusiastici applausi.

Non coltivò la declamazione tragica, perchè egli, modestamente, credeva l'aspra sua voce fosse incapace delle modulazioni del verso; ma le poche volte che ci si provò, fece chiaro che l' indecasillabo avrebbe potuto con la sua voce, tuonare indimenticabile.
Agli autori, anco i più celebrati, dava consigli sapienti. Quanti successi d'autore italiano furono possibili o maggiori, per le modificazioni suggerite ! E, col pubblico, che rispetto e che coraggio ! Rispetto, se la commedia caduta era degna della sua sorte; coraggio a protestare, nel caso opposto, contro la iniquità del giudizio: e, in quest' ultimo caso, addoppiava di zelo, di vigore, di genialità nel difendere l' opera dell' ingegno dall'assalimento degli invidi o degli imbecilli.

Scrisse un prontuario drammatico, che dovrebbe essere anche adesso il vade-mecum dei giovani attori. Tutto casa e teatro, passa dai trionfi d'ogni sera a una partita di tresette, dopo una cena copiosa con qualche amico, e con la moglie. Era altero dell'arte sua, avea la coscienza del suo valore: ma nei rapporti famigliari ed amichevoli recava quella remissione, quella soavità che sono i distintivi del vero merito.

A lui, che pagò autori come un mecenate, che assegnò ai comici uno stipendio *ch'era follia sperar*, dopo sessant'anni di artistica gloria e ottanta di vita integerrima, fu molto se potè morire in una povera casetta di sua proprietà nel paesello di Scandicci presso Fi renze; e se Casa Reale, poco innanzi ch' egli rinunziasse all'eternità la nobile anima sua, gli concedeva una pensione di 50 scudi annui sulla croce mauriziana.

Degli attori che nella Compagnia Lombarda facevan corona al Morelli, accennammo già al vecchio F. A. Bon: toccheremo ora degli altri principali. Il Bon avea sposato Luigia Bellotti vedova dell'attore Bellotti, con un figlio di costui che era stato buono e culto attore. Il figlio della vedova aveva nome Luigi, come la madre; ma, quando cominciò a recitare e a piacere al pubblico, fu stabilito di comune accordo, si chiamasse Luigi Bellotti Bon. Esordì in una Compagnia di ciurmadori, i capocomici Solmi e Pisenti: il Solmi, lungo e magro come una pertica; il Pisenti piccolo e sottile come un piolo. Sembravano, messi uno presso l' altro, l'articolo *il* impersonato. In una Compagnia che mugolava spettacoli, quel bel giovinotto, dai nerissimi mustacchietti e dai capegli inanellati, che diceva con grazia, che si muoveva con eleganza, messe la nota signorile che discordava troppo col metodo brigantesco degli altri di Compagnia. Finiti i suoi impegni coi Solmi e Pisenti che, del resto, erano — fuori di scena — due galantuomini, entrò col padrigno nella Compagnia Lombarda, pochi mesi innanzi fosse ceduta dal Modena al Morelli.

I progressi del giovane attore furono siffatti, che ben presto gli fu affidato il ruolo di attore bril-

lante, tenuto dal Bellotti Bon sino al termine della vita. Era in lui così amabile volubilità di parola, tanta grazia nei modi, tanta energia di interpretazione e sì nobile festosità, che il menomo frizzo o comico accenno uscito dalla sua bocca si diffondeva nella sala come uno splendente fuoco d' artificio a mille colori. Ben presto divenne il beniamino del pubblico. Dalla Compagnia Lombarda passò alla Reale di Torino e con essa andò a Parigi alla Esposizione del 1855; poi seguì la somma tragica Adelaide Ristori nei suoi trionfi mondiali. Tornato in Italia, la qualita di *re dei brillanti*, buona al più per un orafo, non gli parve a buon dritto tutto quello cui poteva aspirare; tanto piú che altri, sfaccettatissimi e corruscanti, ne splendevano già nello scrigno dell' arte: Amilcare Belotti, Gaspare Pieri, Cesare Dondini, Salvator Rosa.

Luigi Bellotti Bon volgeva in mente l'alto disegno di mettere insieme una buona Compagnia e di fare un appello, pel repertorio, agli autori italiani. Se ne confidò al triestino Rivoltella, un banchiere (bella combinazione) artista. Il Rivoltella messe a disposizione dell'attore una somma ragguardevole, a capitale perduto; e questo signore, che fu il principio della fortuna e della fama del Bellotti Bon capocomico, ne chiudeva nel proprio nome il tragico fato. (*)

Scritturò la giovane e bellissima figlia dell'arte, Celestina De Martini; il Peracchi, Cesare Rossi, Gaspare Lavaggi, Enrico Belli Blanes, Filippo Bergonzoni, Napoleone Colombino.

Fra gli autori che risposero alla chiamata, oltre

(*) È risaputo come il Bellotti Bon, per non aver potuto far onore alla sua firma, si uccise nel 1883 con un colpo di rivoltella.

N. dell'A.

i provetti Paolo Ferrari, Paolo Giacometti, David Chiassone, Riccardo Castelvecchio, si presentò un giovane friulano, pallido il viso, folte e nere le sopracciglia, profondo lo sguardo. Si chiamava Teobaldo Cicconi. Aveva già dato al teatro della nativa Udine una commedia *Le pecorelle smarrite*, con gran clamore d'alta e avverata promessa. Sotto la forma di un soave idillio di provincia, si squassavano in quella commedia le catene della non liberata Venezia. Al Bellotti Bon portò tutt'altro; *La figlia unica*, l'idolatria di due vecchi per la sola creatura del loro letto. Il signor Domenico e la signora Cristina appartengono per la loro umanità giocosa, al novero di quelle creazioni che vivono eterne sulla scena. Sono un po' di maniera, invece, negli altri personaggi, Elena la novella sposa: il giovane marito, e il cincischiato bellimbusto; anche più di maniera, l'amico e la vedova; due parti spiccicate e convenzionali, per fatica speciale dell'attore brillante e della seconda donna, la *grande coquette* del teatro francese.

Con tutto questo, le figure dei due vecchi irraggiano tanta umanità per entro i meati della commedia, che le parti meno schiette e meno vere di essa, rimangono sopportabili. La commedia, tra per quei due caratteri del signor Domenico e della signora Cristina, e perchè ancora quel manierismo era allora in voga (e tutti sanno che forza sia la voga in cose di teatro), piacque infinitamente, a Milano prima, al vecchio teatro Re, non ancora demolito; e poscia su tutti i teatri della penisola. E piacerebbe anche adesso, se quell'atto quinto col ritorno dal campo dei due ufficiali in divisa piemontese, granello d' incenso bruciato alle vittorie, fresche fresche allora, di Palestro e di San Martino,

non desse alla chiusa della bella commedia la tinta di un rancido lavoro di occasione. E, lo ripeteremo ancora, con tutto questo, la *Figlia Unica* di Teobaldo Cicconi è una delle buone commedie del teatro italiano.

Il povero autore non godette a lungo del suo clamoroso successo. S'innamorò, egli tubercoloso, della fiorente e possente bellezza di Celestina De Martini; nè allora si seppe e non si saprà mai se l' amoroso poeta morisse per la soverchia crudeltà, o per la troppa condiscendenza della giovine bellissima.

Altri lavori lasciò il Cicconi.

Le mosche bianche, la storia di una ballerina....... onesta; *Statua di Carne,* una romanticheria da cimitero; *Troppo Tardi*, un'allegoria politica della guerra del cinquantanove, in cui si manda il Papa a villeggiare definitivamente a Gerusalemme. Lavoro d'occasione, ma fatto con garbo e senso d'arte; e dove campeggia la grande figura di Re Vittorio Emanuele II.°

Lasciò anche una commedia, un po' pesante, *Peccati vecchi e penitenza nuova*, e quattro atti di un un dramma in cinque, *La Gelosia*; un ammodernamento dell'Otello di Shakespeare. Morto il poeta, il suo amico Edoardo Sonzogno si assunse di far l'atto quinto; e il dramma, così compiuto, si rappresentò. Ma, o il Sonzogno non conoscesse il pensiero dell'autore; o, conoscendolo, non sapesse atteggiarlo, *La Gelosia* sparì subito dalle scene.

Intanto il Bellotti Bon che aveva allora (1860) un momento di vena felice, si era tirato in casa un altro successo clamoroso, *Il vero blasone* del Gherardi Del Testa: cinque atti, dei quali i primi tre, stupendi: romanzesco e arruffato il quarto, mediocre il quinto. L'argomen-

to volgeva (vedete un po', quarant'anni or sono) alla questione sociale, nè ci mancava il *babau* del collettivismo, rappresentato da un certo figuro, che veniva sul palco proprio a guastare quell'atto quarto, dopo i bellissimi tre. Si tratta di un signore che ha una fabbrica, una figliuola e un direttore di quella, un giovinotto, figliuol di nessuno. Naturale, la figliuola s' innamora del giovinotto d' ignoti natali, mentre il babbo le destina un amico suo quarantenne, ben esperto se non ristucco della vita, e blasonato anche lui. Questo filosofo elegante, a cui piacerebbe la ragazza, s' avvede dello amore di lei per il giovinotto bastardo, e disegna di far felici i due amanti e di persuadere il vecchio a rinunziare alle nozze della figliuola con esso lui. Ma da un lato c'è uno stemma; e dall' altro, non solo quello di bastardigia, ma ben peggio. Il povero giovane si scopre, al quart' atto, figlio di quel tale incognito che non è nientemeno che una bieca spia, e un sobillatore d'operai. Tale complicazione mette in gran pericolo la magnanimità, immaginata dal filosofo; ma ecco la bellezza grande della commedia. Ogni ostacolo è superato, ogni staccionata è vinta dall' amore dei due giovani: specie dalla coraggiosa fanciulla che conquista, si può dire coll'armi della grazia e dell'affetto, il vecchio e i suoi pregiudizii stantii.

Un amore di dialogo, molte macchiette carine e originali, il vecchio, i due ragazzi, e l'amico filosofo fatti di carne viva, assicurarono per lunghi anni il successo di questa commedia ov' erano insigni Cesare Rossi, il Peracchi, il Lavaggi, la De Martini, e lo stesso Bellotti Bon.

In quel fortunato periodo altri buoni successi segui-

rono: *Prosa* (nientemeno) di Paolo Ferrari, *Il libro dei ricordi,* di David Chiossone, *L'indomani dell' ebbro* del Giacometti, *La bolla di sapone* del Bersezio, *Tre generazioni* del Castelvecchio, *Il Figlio di famiglia* del Costetti, e più altre sulle quali dovremo ritornare a suo tempo. Del Bellotti Bon diremo ancora che non gli bastò di avere una eccellente Compagnia e di essersi formato, gloria veramente sua, un repertorio *esclusivamente* italiano. Volle, e fu suo errore, tre Compagnie di prima grandezza, raccolte con grande stipendio nel miglior contingente dell' arte; volle, e fu peggio, monopolizzare le commedie italiane; volle e fu peggio ancora, monopolizzare anche le francesi, pagando a peso d'oro a Parigi pur le cattive, (e fu poi imitato in questo, da qualche altro capocomico che ruzzolò anche esso per la china del disastro) mentre prima si recitavano in Italia, senza spendere, le eccellenti.

L'abbandono del nobile e coraggioso programma dell' italianità del repertorio, che gli avea procurato lautissimi guadagni e molto onore, fu a lui suggerito dalla vanità morbosa di ridurre sotto di sè tutto il movimento intellettuale, artistico e industriale, del teatro di prosa. E disastrosi ne furono i risultamenti. La Compagnia Bellotti Bon N. 1 faceva concorrenza alla Compagnia Bellotti Bon N. 2; ed entrambe alla Compagnia Bellotti Bon N. 3, che a quelle faceva concorrenza a sua volta. Le commedie italiane e francesi, acquistate col patto egoistico della esclusività di rappresentazione, resero uniforme il repertorio delle tre Compagnie, che sentitane una, erano sentite tutte.

Di questo cumulo d'errori, dei quali rileveremo più a lungo i tristissimi effetti nel sèguito dei presenti ricordi, e specialmente del danno recato all'industria del

teatro drammatico coll'acquistare a Parigi quanto gratuitamente in prima da colà s'aveva, il nobile artista, ebbe sin troppo, la pena. Il credito che gli avean fatto i prosperi affari di quando aveva una sola Compagnia e rappresentava solo commedie italiane, cominciò a vacillare quando più ne ebbe bisogno: gli mancò affatto, quando ne ebbe necessità. Un istituto bancario di Roma ebbe la stolida crudeltà di negargli poche migliaia di lire, che lo avrebbero salvato. Il povero Bellotti Bon nel ricevere il telegramma negativo, si abbruciò le cervella: ma quella Banca non andò guari si sfasciasse vergognosamente, seppellendo nelle sue rovine i depositi delle vedove e dei pupilli.

Luigi Bellotti Bon scrisse tre lavori per il teatro: *Lo studente di Salamanca* una commedia di cappa e spada, con intrigo di corte, amori al chiaro di luna, con alguazili e sgherri della Santa Hermandad. Rappresentata dall'autore, piacque abbastanza; ma da nessun altro attore fu tentata.

Di ben altro pregio è *Spensieratezza e buon cuore,* commedia ben disegnata e condotta, traverso la quale scorre come onda di freschezza inesauribile il carattere di un giovinotto stordito, a cui manca la riflessione, ma sovrabbonda quel muscolo misterioso, che si chiama il cuore. La storditaggine gli fa commettere un sacco di corbellerie incoscientemente dannose altrui, a riparare le quali sottentra il cuore cogli espedienti più comici, e più geniali. Il Bellotti Bon s'era un po' ritratto lui stesso in questa commedia, non solo come uomo, ma altresì come attore giocoso; e v'avea messo tutto il fior fiore della elegantissima arte sua. Diversamente dallo *Studente di Salamanca*, quella sua *Spensieratezza e buon*

cuore gli fu subito richiesta dagli altri attori brillanti suoi emuli, che la fecero per lungo tempo applaudire come, e più, che l'autore medesimo.

L' Arte di far fortuna, la terza delle commedie scritte da lui, ha un lodevole intendimento di satira; ma arieggia *Le Charlatanisme* dello Scribe, e c'è di mezzo un ministro. I Ministri non portano mai fortuna alle commedie. Essa dunque non merita nè l'*honneur* di *Spensieratezza e buon cuore*, nè l'*indignitè* dello *Studente di Salamanca*. Luigi Belllotti Bon era nato in Venezia nel 1820, e morì in Milano nella quaresima del 1883.

A fianco di Alamanno Morelli nella Compagnia Lombarda erano inoltre, nel 1851, come prima attrice la Zuanetti Aliprandi, già prima amorosa con la Ristori nella Compagnia di Romualdo Mascherpa, ai servigi della Duchessa di Parma. D'alta e bella persona, di fisonomia dolcemente espressiva, educata alla più eletta recitazione, covava in seno quel morbo terribile che più fa guerra alla gioventù e alla bellezza, e che la uccise in Genova poco oltre il sessanta, appena quarantenne. La figlia di lei, Giovannina Alberti, è ora una delle migliori attrici per le parti di madre.

Angela Botteghini, eccellente caratteristica, ed Elisa Mayer, una bionda passionale: e per un momento, la contessa Adelia Arrivabene, poetica e fugace apparizione sulle scene d' Italia, compivano il novero delle attrici Attori Luigi Bonazzi e quel Raffaello Balduini, contro il quale ebbe troppo amare ed ingiuste parole il Bonazzi stesso, nel suo libro *Gustavo Modena e l'Arte sua*.

Il Balduini fu di grande intelligenza e sviscerato

amore per l' arte. La fisonomia truce e la voce profonda fecero di lui uno de' meglio tiranni, in un tempo ch'essi abbondavano sulla scena e sul trono. Aveá la potenza di farsi applaudire come e quando voleva, specie nelle tragedie; e tragicamente morì di cholera secco in Ancona nel 1855. Luigi Aliprandi, marito della Zuanetti, si rendeva accetto al pubblico per una certa sdolcinatura, ben presa, nelle parti amorose: che poi, quando volle estenderla ad altri ruoli, gli ribellò contro i pubblici buongustai. Chiudeva, per fine, lo stuolo dei valorosi lo stesso Bonazzi, alto ingegno non senza causticità, scrittore ammirato, qual si palesa nella sua *Storia di Perugia*. Come attore, si tenne forse da più di quel che era: ma era pur sempre un attore intelligentissimo, e valoroso. Nessuno come lui, rappresentò mai il *Tartufo* del Moliere, parte che aveagli ceduta Francesco Augusto Bon nel repertorio della Lombarda. Luigi Bonazzi, dopo aver sostituito degnamente il Taddei nella Reale di Napoli, si ritirò nella nativa Perugia, nobilmente sdegnoso degli applausi che, non meno che a lui, il pubblico largiva ai ciurmadori. Colà tenne, sino alla morte, la cattedra di lingua italiana nel liceo. Non possiamo starci dal trascrivere pochi suoi versi che riassumono la nobiltà morale dell'uomo e la forza del poeta. Sono rivolti a quello ch' egli chiamava celiando, suo compagno d'arte :

« Ignaro
Della vita che fugge, a tuoi futuri
Danni non pensi allor che, accovacciato
Sul pavimento dell'aprica stanza
Ti scaldi taciturno ai rai del sole,
Ed all'insetto, che ti ronza intorno
Volgi obliquo lo sguardo, o lo sollevi
Fraternamente all'augellin che canta

Da la pensile gabbia. Oh tu non sai
Come pallidi i giorni e come triste
Passan le neghittose ore all'amico
Che tu carezzi! A te della ragione
Non fu dato il tormento; e sul mio letto
Forse inconscio alzerai la zampa e il muso,
Allor che quivi cesserà per sempre
Il solingo, inudito, entro gli arcani
Del cerebro sentieri,
Inane bisbigliar dei miei pensieri.

*
* *

Il decennio, dal quarantanove al cinquantanove, indimenticabile per l'Italia, ebbe tre periodi: di reazione uno, di resistenza il secondo, e il terzo di nuova preparazione alla grande riscossa, onde sorgerà presto il giovine Regno. Vediamo quali Compagnie, e da chi formate, quali autori e con quali commedie fecero lor prova in ciascun di quei tre periodi. E, per cominciare dal primo, quando cioè in tutta Italia è soffocato l'alito della libertà, meno che in Piemonte ove se ne tien vivo il fuoco sacro, toccheremo di volo alle Compagnie tra stabili e nomadi, degne di essere ricordate; le quali ristabilirono il culto dell'arte vera, rappresentando valorosamente lavori drammatici d'assai pregio.

Havvi un fenomeno, che imprima sembra malinconico e biasimevole, ma che, oltre all'essere umano e naturale, non lascia poi di produrre ottimi effetti. Poco dopo un gran distastro nazionale i teatri si affollano, così di prosa come di musica. Si direbbe che le popolazioni sentano il bisogno di alleviare il dolore e l'onta dell'abisso dei mali in cui sono cadute, domandando affannosamente un po' di svago ai pubblici ricreamenti. Così seguì in Italia, nell'inverno del 1849-50. Non solo i maggiori, ma anche i teatri di seconda e terza cate-

goria, buoni e mediocri fossero gli spettacoli, non bastavano a contenere la folla. Le opere di Giuseppe Verdi, alcuna delle quali uscita allora allora dalla penna del grande maestro, si rappresentavano su tutti i teatri d'Italia al cospetto di udienze stipate; persino a Roma, ove non bastò a scemarne la voga le balorde mutazioni dei titoli e dei libretti, escogitate dalla Censura pontificia che andrà dritta dritta a' posteri per le sue amenità.

Si sarebbe detto insomma, che l'arte, per un momento dimenticata e sospesa nel trambasciare dei politici disastri, si riaffermasse con impeto nobilissimo di regina che risale al trono: restaurazione ben altra e gloriosa da quella, abborrita, delle male signorie indigene e straniere, che pur allora avveniva.

La Compagnia Reale di Torino che nulla aveva perduto della popolarità dei suoi fondatori, ma che dallo Statuto Albertino era stata privata del privilegio di esclusività di esercizio nella Capitale, allargava fuori Regno le sue escursioni, dappertutto gradite, e che seguitavano in quella sfera modesta, l'egemonia del Piemonte che sarà poi preziosa all'Italia. La componevano le attrici Robotti, Chiari, Romagnoli, Malfatti; e gli attori Gattinelli, Dondini, Peracchi, Boccomini, Tessero, Woller, Bucciotti, Borghi, Rizzoli: poeta della Compagnia, Paolo Giacometti.

A Napoli, rinnovavasi per intiero quell'altra Reale, essendone morto pazzo il primo attore Pietro Monti, che dalla plebe del palcoscenico era salito a quella grandezza, per solo impeto innato di passionale genialità. Il direttore e impresario Adamo Alberti la cui moglie Luigia non poteva più oltre sostenere, per età avanzata, il ruolo di prima attrice, e che era rimasto

unico socio della ditta Visetti-Prepiani-Alberti, concessionaria del Real privilegio, si dette cura di comporre una riunione solida per valore e per numero, che meritasse il proseguimento del favore del re, e di quell' altro re che si chiama il pubblico.

Andarono alle paghe dell' Alberti quella Fanny Sadoski, di cui già parlammo, e che deliziava nella Compagnia Lombarda i pubblici del nord e del centro della penisola; lo statuario Achille Majeroni, allievo del Modena, primo attore; il già famoso caratterista Luigi Taddei, insigne di comica atrabile; Michele Bozzo, un giovane siciliano, che recava sulla scena, negli accenti dell' amore, il fuoco della Etna sua. Manteneva a sè l' Alberti il ruolo d'attore brillante, nel quale emergeva per gran volubilità di parola, e vivezza d' azione: alle parti di generico principale conservava il Marchionni, di cui parlammo come autore di spettacoli: aggiungendovi un altro attore primario, il bolognese Paolo Fabbri, già insigne filodrammatico, laureato in leggi nello studio di Bologna: bella persona, voce sonora, modi autorevoli. A secondo brillante si tirava su uno dei tre figli di Luigi Vestri, Angelo, che diverrà poi uno dei migliori caratteristi goldoniani della seconda metà del secolo. Un Suzzi, eccellente per le parti comiche, e gli altri due fratelli Alberti tenevano ruoli secondarii in modo soddisfacente.

Ma non basta. O alla nuova azienda l' Alberti sentisse impari le forze, o volesse avvalorarla con un altro nome illustre nell'arte, chiamò a socio Antonio Colomberti, attore di bella fama e di specchiata probità. Quando più erano accese le parti così dette di classici e romantici, il Colomberti fu chiamato l'attore classico

per eccellenza, perchè invaghito del repertorio alfieriano, goldoniano, e metastasiano, o d'ogni componimento che più si richiamasse alle aristoteliche leggi. Bisogna dire che la bella persona, la fisonomia cesarea, lo sguardo fulmineo, la voce squillante faceano di lui, a quei tempi in cui i Salvini, i Rossi, i Morelli non erano ancora apparsi sulla scena, un eccellente attore nella tragedia, nel dramma, nella commedia. Era suo caval di battaglia il Bonfil nella *Pamela nubile,* il *Filippo* dell' Alfieri, tutti gli eroi del Trapassi, e il marito in *Misantropia* e *Pentimento.*

Al tempo di cui scriviamo, (1852-53) l'età declinava, (il Colomberti era nato nel 1807) e non volle accettare altro ruolo che di padre e tiranno.

Gli affari, com' egli fu socio e sin che fu socio, andarono a gonfie vele; ma, vedi giustizia, gli fu data allora, in Napoli, taccia di iettatore da gente tra ignorante e malvagia. Ben scrisse Ferdinando Martini: chi manca di ideali, è proclive a carezzare le schifose chimere della superstizione.

Certo è che il Colomberti, come attore, tenne alto e onorato il vessillo dell' arte sua; ch' ebbe momenti di gran favore presso tutti i pubblici; che come uomo, è anche adesso ricordato fra i comici di questa generazione come leggendario esempio non solo di onestà, ma di fede cavalleresca al vero e al buono. Padre di famiglia esemplare, amico affettuoso; ai nemici non solo perdonò, ma seppe render giustizia, rivelandone ne' proprii scritti il merito, e tacendo delle basse qualità dell' animo loro. Lasciò inedite alcune commedie non dispregevoli, e appunti preziosi per la storia del teatro italiano; e morì, più che ottantenne, in Bologna, ov'erasi ritratto a vita modesta co' suoi sudati risparmi.

Negli ultimi anni della scolorita vecchiezza vide cader sulla scena una pioggia di croci; ma egli non n'ebbe mai una, sebbene — e forse per questo — tanto la meritasse.

Le due Compagnie Ducali di Modena e Parma erano già sparite col quarantotto, nè ritornarono sulle baionette austriache. Il capocomico Romualdo Mascherpa erasi già ritirato in una villetta presso la nativa Verona, a godersi i modesti guadagni delle sue numerose e fortunate aziende: e fra le compagnie nomadi, oltre la già Lombarda, troppo ahi mutata da quella di prima, correva le maggiori scene la Compagnia di Luigi Robotti, che avea levato alla Reale Sarda la moglie Antonietta, e col genero Gaetano Vestri (il primogenito di Luigi, splendido fusto di grande attore promiscuo che un tremendo morbo spezzò, quando già ne maturavano i frutti) avea messa insieme un' accolta d'attori valorosi, quali il Romagnoli, il Diligenti, l' Aliprandi, il Prosperi, Giacomo Glech, Leopoldo Vestri, e più altri.

Poco appresso, il Dondini si toglierà dalle Reale per fare il capocomico; e scovrirà quel dolce e luminosissimo astro che fu Clementina Cazzola. Di questa soave persona, di quest' alta intelligenza, di questa nobilissima anima di artista, troppo qui dir si dovrebbe che non consente lo spazio. Basti, che nei pochi anni ch' essa durò sulle scene, parve inaugurarsi un' era nuova nella recitazione. In un altro senso, e sovr'altre corde, era come una seconda riforma modeniana che s' introduceva sul palcoscenico: la soavità senza fiacchezza, la passionalità senza convulsioni, la intellettualità senza rettorica. Una fisonomia di pallore alabastri-

no, una voce dolcissima che senza sforzi saliva alle grandi sonorità; due grandi occhi neri che parlavano l' affetto, l' ira, la pietà, l' entusiasmo, il disprezzo. Ben fatta e gentile la persona, ma esile ahi quanto, per racchiudere tanta fiamma senza morirne: e ne morì, pur troppo, lentamente, inesorabilmente, come Margherita Gauthier, come Gabriella di Tesken, le due creazioni in cui fu inarrivabile. Anche *La vie en rose* del Barrière, un dramma che oggi non si resiste ad ascoltare, fu recato da Clementina Cazzola in trionfo per tutti i teatri d' Italia.

*
* *

Il nome di Clementina Cazzola ci obbliga a segnar qui il nome del grande attore che le fu al fianco negli anni migliori, e sino alla morte di lei; gloria italiana vivente e tuttor poderosa. Tommaso Salvini è un nome che imparò allo straniero l' altezza dell' arte italiana, quando non erano ancora incominciate le escursioni delle nostre compagnie all' estero.

Da Giuseppe Salvini livornese, estimato attore, nacque nel 1829, in Milano. Adolescente, fu per un anno con Gustavo Modena e può dirsi il maggiore degli alunni di lui. Non ancora ventenne lo assunse il Domeniconi al ruolo di primo attore, pel quale, se non l'età, avea prestante la persona e robusta la voce.

Piacque subito ai pubblici, questo bello e forte giovane; ma non sempre, nè quanto avrebbe potuto. Del che, sbollite le dissipazioncelle della prima giovinezza, ben presto s'avvide il Salvini; e misurò collo sguardo la superba altezza a cui poteva salire.

Ebbe, con Vittorio Alfieri, il coraggio della oscura

ed appartata preparazione; con questo in più pel Salvini, che l'Alfieri, dope scritta la infelice *Cleopatra*, si nascose per istudiare quando era semplicemente il conte Alfieri, e non ancora Vittorio Alfieri; mentre Tommaso Salvini si ritrasse allo studio quand' era già festeggiatissimo primo attore in una Compagnia cospicua, com'era quella del Domeniconi. Un alto sentimento dell'arte, l' intento di raggiungerne la cima, gli imponevano quel sacrifizio temporaneo dell' amor proprio e dell' interesse. E dal Domeniconi si staccò a Bologna; e col gruzzolo ragranellato in poche rappresentazioni con una infima Compagnia, si ritirò per un anno intero in Firenze ove fece tesoro di buone letture, esercitò lo spirito di osservazione, corresse esuberanze di gesto e di voce; e, già acclamato Orosmane nella misera e plagiaria tragedia *Zaira* del Voltaire, si messe risolutamente a colloquio con l'*Otello* dello Skakespeare, la grande interpretazione ormai inseparabile dal nome suo.

Intendiamoci bene. Per il pubblico, non c' è stato che un *Otello*, Tommaso Salvini. Non c' è stato che un *Amleto*, Ernesto Rossi. Eppure giustizia, impone si dica che anche all' *Amleto* il Salvini recò una interpretazione giusta ed efficace, e che anche Ernesto Rossi aveva in *Otello* momenti sublimi. La figura, il temperamento, la genialità dei due grandi rendevano ciascuno di essi più propriamente adatto, il Salvini, all'*Otello:* e il Rossi all'*Amleto.* Nella fisonomia, nella voce, nelle atletiche forme del primo ruggiva veramente l' istinto del deserto e del sole; nella pallida fisonomia, nelle ciocche de' capegli inanellati, nella passionalità quasi femminea, nella ispirazione morbida, nella voce flessuosa e carezzevole del secondo, parlava veramente il nordico eroe del dubbio.

Ma gloria non minore, e tutta veramente italiana di Tommaso Salvini, fu la interpretazione sovrana del capolavoro alfieriano il *Saul*, in cui superò il Modena nel grande e faticoso delirio dell' atto quinto ; fu la lunga via di trionfi sulla quale condusse il dramma potentissimamente umano del Giacometti, *La Morte Civile;* e lo stupefatto clamore che levò nel *Sansone,* mediocre tragedia d' Ippolito D' Aste.

Rese accetto, collo studio e colle fisiche prestanze, un *Figlio delle Selve* dell' Halm, meditato ma prolisso e pesante lavoro; ricondusse la scena alla greca purezza nel *Sofocle* capolavoro del Giacometti, un vero *peana* dell' arte: che più? in ogni personaggio da lui rappresentato, impresse l' orma del re della foresta. Fu *Oreste* inarrivabile, e *Pilade* meraviglioso; nella *Francesca* del Pellico fu Paolo redivivo, e ricostruì Lanciotto, levandolo a potenza di protagonismo. Qualche ingenuo, sbalordito dagli effetti acustici della recitazione di lui, volle appuntarlo di artificio nèlla sua voce bellissima, pieghevole ad ogni tenerezza, capace d' ogni umano grido vuoi feroce, vuoi disperato. Chi ha conosciuto da vicino il grande attore, e chi scrive queste pagine è del numero, e se ne tiene, può affermare che le inflessioni di quella sua voce straordinaria non furono mai disciplinate ad artificio di sorta ; e che, anzi, a suggello della naturalezza e del vero onde emanavano, aveano le stesse inflessioni, e le stesse note nel suo favellare domestico e famigliare. E ne sia altra prova, com' egli recitasse stupendamente la commedia. In Napoli, quando si recò la prima volta, attore già celebre, avvenne che dal capocomico (che per l' anno successivo avea scritturato il Majeroni, e non voleva un

grande successo dell' attore scritturato per un anno solo, a danno di quello che avea scritturato per più anni successivi) gli fosse quasi imposto di presentarsi al pubblico nel *Bonfil* della goldoniana Pamela. Il tragico attore, nell' àmbito angusto della commedia, avrebbe dovuto smarrirsi miseramente, e naufragare. Fu tutto il contrario. Il successo, enorme; e chi ha sentito in quella parte il Salvini, (e molti ancor ne vivono in Italia) può dire che naturalezza, che verità, che soffio d' anima umana egli vi spirasse entro. Nella scena col vecchio *Andreuve* al terzo atto, quando Lord Bonfil comincia a capire dalle rivelazioni del vecchio che costui è il conte d' Auspingh, e che Pamela, essendo nata dama può essere sposata da lui, lo sguardo scintillante, il tremore ansioso delle membra, la voce rotta dalla speranza che ogni istante più si volge alla felice certezza, fecero levare in alte grida di entusiasmo il pubblico del teatro dei Fiorentini.

Breve, erede diretto della gloria di Gustavo Modena, idealizzò il vero, e umanizzò le cime del pensiero umano: fu, cioè, — sulla scena — eroe colle fattezze dell' uomo, e uomo coll' aureola dell' eroe.

E quando diciamo fu, commettiamo fortunatamente una improprietà cronologica. Perocchè egli non solo vive ancora, ma è ancora adesso, a settant' anni, Tommaso Salvini, il primo attore tragico del mondo; e, pochi mesi or sono, come già più volte in America, in Inghilterra, nella Spagna, a Parigi, ha levato a entusiasmo i pubblici di Pietroburgo e di Mosca; e fra pochi mesi tornerà ancora a raccogliere su quelle scene rubli e corone.

Rubli, sì. Oh, non è già detto che ogni valoroso

attore italiano trovi la miseria quando più si scolora la scena della vita! Come Adelaide Ristori, come Ernesto Rossi, il Salvini deve alla sua potenza d' artista il cospicuo patrimonio che lascierà ai suoi figli, e che supera di molte volte quello che coll' arte si sono medesimamente acquistati Francesco Pasta, Ermete Zacconi, Edoardo Ferravilla, Edoardo Scarpetta.

Egli vive ora in Firenze, Presidente di un sodalizio benefico per gli artisti, la cassa di Previdenza che, specie per opera sua, ha già un patrimonio cospicuo; ed è sempre pronto al vantaggio di ogni nobile cosa. Gli morì, anni sono, un figlio già divenuto in America un attore distinto; e l' altro figlio Gustavo, corre le scene italiane riproducendo l' *Edipo* sofocleo così, da proseguire la gloriosa tradizione paterna.

Circa alla potenza della voce di Tommaso Salvini, più pastosa e con meno squillo, ma più tonante di quella di Gustavo Modena, chi non ricorda dell' Otello al 3° atto, il « sei muto o ciel ? la folgore, a che giova ? » Parea scrosciasse la volta della sala, per una successione crescente di vere e proprie saette.

E il grido « Aspetta » di Orosmane a Corasmino nella *Zaira ?* quanta ansietà, quanto dolore, quanto amore mescolato all' ira, in quel grido !

E che tenerezza furente nel « *T' amo, Francesca, t' amo, e disperato È l' amor mio...* »

In un dramma slavo del Dall' Ongaro, il giovane eroe narra alla madre essergli apparsa la fidanzata estinta. Sogni, dice la vecchia. *Chi lo sa ?* rispondeva il Salvini con un accento di sì ingenua eppur poetica superstizione, che traeva il pubblico non so se più al sorriso od al pianto ; certo, al pensiero dell' al di là. — Ma,

a rilevare tutti i portenti della sua voce, come i pregi della complessiva interpretazione data da lui ai mille fantasmi ch' egli incarnò sulla scena, scarso sarebbe lo spazio intero destinato a questi ricordi.

*
* *

Al nome di Tommaso Salvini vuolsi qui far riscontro con quello di Ernesto Rossi, il suo degno emulo, che può dirsi anch' esso allievo di Gustavo Modena. per essere stato un anno intero (1848-49) col riformatore.

Come il Demarini, come il Vestri, Ernesto Rossi non è figlio dell' arte. È controverso se più giovi all' artista drammatico esser cresciuto fra le scene o presentarvisi adulto. V' hanno argomenti per l' una e per l' altra parte. Certo, l' abitudine di recitare sino dalla infanzia, essere stato sin da primi anni al vivo contatto con attori provetti, quella grande energia incosciente che è l' abitudine, tutto ciò dà più sollecito sviluppo alle naturali attitudini, e può sino a un certo punto sostituirle. Ad esempio, un figlio dell' arte che per l' arte non abbia disposizione potrà riuscire, non già un grande attore, ma un discreto comico; mentre il giovane che lascia l' impiego, la professione, e la famiglia per salir le scene, v' è, nel più de' casi, chiamato da seria vocazione e da singolari attitudini.

Così avviene che grandi attori sieno stati in egual misura fra i figli dell' arte e fra coloro che figli dell' arte non sono. Però, qualcosa è che all' occhio arguto dell' osservatore li fa distinguere sicuramente gli uni da gli altri. L' attore nato comico è più sciolto nel gesto, più audace sul palcoscenico; ma è anche più

probabile non sappia la parte, e collo sguardo o interroghi il suggeritore, o divaghi a occhieggiare i palchi e la sala. L' attore che vien da fuori, è più renitente ad abbandonare la propria persona per il personaggio che rappresenta; è talora, quasi impercettibilmente, imbarazzato nel gesto; ma, a differenza del figlio dell'arte, non mendicherà la parola del suggeritore, e metterà tutta l' anima sua nella rappresentazione del ruolo che si è assunto. E bisogna riconoscere che in tale argomento non voglionsi stabilire norme, nè dedurre conclusioni sicure. Figli dell' arte furono Gustavo Modena e Tommaso Salvini; venuti all' arte da fuori, furono Giuseppe Demarini e Luigi Vestri; e tutti quattro ebbero i pregi e nessuno dei difetti di chi recita nato e non nato nell' arte.

*
* *

Mirabili prestanze fisiche e vocazione imperiosa trassero Ernesto Rossi alla scena. Giovanissimo (nacque in Livorno nel 1827) lo vediamo esordire nella quaresima 1846-47, amoroso, nella Compagnia Calloud-Fusarini-Marchi; e nel 1847-48, era già al fianco di Gustavo Modena, David nel *Saul,* Nemour nel *Luigi XI:* finalmente nella quaresima del 1852, a soli venticinque anni, è primo attore nella Reale Sarda.

La sua vita artistica, i suoi luminosi successi, e l' infinito numero di persone conosciute da lui, a cominciar dai Sovrani di tutto il mondo civile al più oscuro pubblicista corrispondente del più clandestino giornale, egli narra nel libro di memoria che a somiglianza di Tommaso Salvini, il Rossi ci ha lasciato. Memorie queste e quelle che si leggono con molto pia-

cere, per l' attrattiva delle autobiografie, massime quando sono d' artisti di eminente genialità.

Quanto questi due attori hanno scritto sui loro viaggi e sui loro trionfi, dispensa queste pagine anche dal riassumerne brevemente la descrizione. E come già facemmo pel Salvini, ci proveremo soltanto di ricostruire le fattezze artistiche di Ernesto Rossi, come l' affetto ce ne risuscita nel cuore la viva e parlante persona. Pochi anni sono trascorsi dal giorno, giorno di lutto per l' arte italiana, in cui il genialissimo e grande artista lasciava in Brindisi la vita, fra le braccia della moglie e della figliuola, colà accorse con disperata ansietà da Firenze. Se non è proprio morto sulla scena come Molière, come Angeleri, come Petito, come Angelo Vestri, certo è che sulla scena, vestito da *Re Lear*, lo assalse il malore ond' egli non dovea più risorgere.

È dunque ancor fresco nel pubblico il ricordo di lui, e anche i giovini d' oggi possono averlo veduto e sentito: ma, ahimè, Ernesto Rossi negli ultimi anni della sua vita, non era più Ernesto Rossi. Non solo, benchè dopo molte resistenze, avea dovuto cedere alla prepotenza del tempo, lasciar brizzolare le lunghe e inanellate chiome, abbandonare le forme apollinee alla obesità, la voce farsi stridula e grassa là dove squillava metallica, o sospirava amorosamente melodiosa; ma l' interprete di Skakespeare, era rimasto come solo, assordato dal vociare delle nuove scuole e dei metodi, ahi, troppo nuovi. Amleto, Romeo, Re Lear non si raccapezzavano più. Non già che il pubblico l' avesse abbandonato: accorreva ancora, l' applaudiva ancora, ma lo discuteva melanconicamente. Leviamoci presto da

questi penosi pensieri per risalire a Ernesto Rossi giovane, bello, glorioso.

Generosa fu natura con lui. Della femminile bellezza ebbe quel tanto che è compatibile con la maschia virilità, come a dire carnagione rosea, chioma fluente, lineamenti regolarissimi: l' uomo si rilevava nello sguardo leonino, nell' ampio torace, nella voce possente, nell' agrottar delle ciglia, nella fronte vasta e serena. Ebbe vigorìa d' ingegno più alacre a percorrere la superficie, che a penetrar dentro le cose: la visione del mondo era in lui colorata dei prismi più tersi e più scintillanti. Il suo cuore era pieno di una tenerezza festevole, il suo animo era buono perchè si sentiva felice; il suo temperamento morale era sovrabbondante. Se il fisico avea alcun che di linfatico, erano in lui generosamente sanguigne la mente, la fantasia, l' anima.

Tanta esuberanza messa al servizio dell'arte scenica rendevano l'attore ultroneo e insuperabile nella manifestazione degli amori e degli entusiasmi; non così in quella dell' ire e dei furori, in cui l' incompleto vigore era troppo palesemente aiutato dagli accorgimenti dell' arte.

E però indimenticabile era Ernesto Rossi, stretto nelle gramaglie e ravvolto nel lungo mantello d'*Amleto*; nel *Paolo* della Francesca del Pellico egli era veramente l'eroe di quella pagina immortale di giovinezza e d'amore; nel *Montjoie* del Feuillet, poetizzava l'egoismo armato del milionario, con la santa fiamma dell'amor paterno.

Salvo *Amleto,* in cui l'eccellenza della sua interpretazione ebbe quasi unanimi i voti del mondo civile (Londra soltanto e l'America del nord discussero, pure

ammirando, l' attore) non può dirsi che Ernesto Rossi avesse *cavalli di battaglia* veramente e propriamente detti; dappoichè, a differenza di Tommaso Salvini che concentrò le sue forze titaniche in pochi capolavori, il Rossi piegò la doviziosa genialità sua a un vastissimo, quasi sconfinato repertorio. Tutto gli andava a verso, e a tutto si prestava l'amabile proteiformità di questa tempra signorile e magnifica d'artista. La comicità goldoniana, il terrore tragico, la melanconia nordica, l' eroismo antico, l' ardenza meridionale, il dramma della passionalità, la commedia satirica, i sillogismi della tesi, persino la sbardellata allegrezza della parodia e della farsa aveano in lui un dipintore colorito e vivace. Per quanto non in tutte queste forme di scenica manifestazione il Rossi raggiungesse parità di eccellenza, noi ci inchiniamo ammirati al cospetto di questa splendida versatilità, tutta italiana, e che ricorda Leonardo pittore, idraulico, musicista, e poeta.

*
* *

Ernesto Rossi avea sulla guancia sinistra un neo; e un neo era ancora nell' artista. Avvisatamente, poc' anzi, accennammo alle differenze che possono rilevarsi tra l' attore figlio dell' arte, e l' attore che non nacque di comici. Una fra queste è il più di facilità che hanno i primi a nascondersi bene dietro il personaggio che rappresentano. Celarsi, anzi sparire completamente sotto i panni di chi si fa vivere sul palcoscenico la vita d' un' ora, è qualità prima e indispensabile per l'attore cosciente del dover suo, e della efficacia dell' arte che esercita. Era essa ed è, e sarà particolarissima dei grandi che furono, sono, e saranno: l' ebbe Petronio

Zannarini nel secolo scorso, Giuseppe Demarini, Gustavo Modena, Tommaso Salvini, Alamanno Morelli nella prima metà del secolo presente. Mancò talvolta e deliberatamente a quell' altro gigante che fu Luigi Vestri, il quale piacevasi un po' troppo della espressione di dolore e di allegrezza, che poteva quasi simultaneamente assumere la sua teatralissima fisonomia.

Or bene: non sempre, nè sempre in eguale misura, inconsciamente, tratto dalla foga del suo temperamento nervoso, Ernesto Rossi, pur sovranamente interpretando i caratteri più alti e più ardui, talora — un momento, un solo momento, — lasciava far capolino da sotto l'anima del personaggio, l'anima sua. Era un momento; il più del pubblico, fors' anche tutto il pubblico non l'avvertiva nè pure; ma il neo c'era, come quell' altro sulla guancia. « È una macchia nel sole » ben scrive il Salvini anch' egli alludendo, nei suoi *Ricordi*, a questa manchevolezza; e aggiunge, che una macchia non impedì mai al sole d' illuminare l' universo.

Anch' esso, Ernesto Rossi, messe da parte un paio di milioni. Ma le mani bucate, e il cuor generoso non li accrebbero certamente agli eredi.

Piacevagli la vita signorile, ancor che sapesse sostenere con disinvoltura le privazioni quando erano necessarie a diminuire un disastro, o a prevenirlo. Vestiva ancora signorilmente, forse troppo, e un po' troppo a foggia: quasi a richiamare su di sè una attenzione a cui, per ben altri ed alti titoli, aveva diritto. Ed era particolarmente gradevole quella sua fisonomia, giovanile eziandio ne' tardi anni; quelle guancie carnose e roseamente pallide; quella incorniciatura di lunghi e flessuosi capegli, quel suo sorriso schietto, cordiale, che

andava incontro alla gente come per festeggiarla: la sua mano calda, grassa, scintillante nel mignolo di due brillanti grossi come nocciuole, si stendeva a tutti, amici, conoscenze vecchie e nuove: parea dicesse, sono Ernesto Rossi, eccomi qua a rendere un favore, a prestare un servigio, a dire una barzelletta buona, nè maligna, nè laida. I solini rovesciati sul petto, alla Byron (allora eran di moda), lasciavano scoperto il collo taurino, che l' esercizio del vociferare rendeva tumido e palpitante. Amava i giornalisti, senza temerli; li colmava di gentilezze, senza secondo fine. Coi nemici, se pur n' ebbe, alteramente riservato: ma pronto all' amplesso della riconciliazione. Ecco l' uomo.

Il capocomico Saltarelli che accompagnò Ernesto Rossi nell' ultima sua escursione in Russia, e che lo adorava, mi disse che al fierissimo assalto cardiaco che lo colse in Odessa, recitando a quel teatro, Ernesto Rossi non si dette per vinto; e che, il giorno stesso che precedette la morte, nel maggior albergo di Brindisi, ei salì ancora in tre salti le scale, piantandosi sul pianerottolo con lo sgambetto che soleva fare nel *Re Lear*, sotto le cui spoglie era strammazzato poche sere prima sui lumi della ribalta.

E al meriggio del giorno dopo, quando più il sole dardeggiava, tramontando, i cerulei piani del mare, Erneste si levò dal letto ove riposava vestito, e indicò lo stupendo spettacolo alla sua egregia compagna, la signora Evelina. « Vedi, disse, com' è bello!... » e pian piano, dolcemente, si abbandonò su di una poltrona e, da questa, sul tappeto.

Era morto.

Morto, come avea vissuto, anima innamorata del mondo.

*
* *

In Firenze intanto, ove fu breve la occupazione austriaca (i croati stonavan troppo col Davide di Michelangelo e colla Loggia de' Lanzi), ove non fu mai Compagnia drammatica alle paghe del granduca, e nondimeno il gabinetto Viesseux avea da moltissimi anni formato un ambiente di libraria intellettualità, questo a sua volta produsse un centro d' arte drammatica: ben inteso, nè poteva esser altro in Firenze, d' arte drammatica con intenti e con energie esclusivamente italiane, sia da parte degli autori e degli attori come da quella dei critici e del pubblico. Gentile e mirabile accordo d' italianità letteraria, senza ne scapitasse la giusta ammirazione pei capolavori stranieri.

Già dal 1845, un cittadino della gentile città, Filippo Berti, uomo culto, buono, e delle cose belle e buone propugnatore instancabile, aveva aperto, con l'aiuto di pochi sottoscrittori, una scuola privata di declamazione. L' insegnamento vi era ben inteso, e si divideva in due classi: lettura e pronunzia, recitazione civile e declamazione teatrale.

Questa, delle scuole di declamazione in Italia, è questione grossa e assai controversa. Ci sono, sopratutto, coloro i quali non tollerano che alcun vantaggio si rechi all' arte drammatica ch' essi odiano o disprezzano, non si sa bene. Sia il premio agli autori, sia la formazione di una compagnia stabile sovvenzionata, siano le agevolezze ferroviarie ai viaggi dei poveri comici, o le croci agli autori, e agli attori; e sopratutto poi l' insegnamento drammatico, sono per costoro paurosi fantasmi contro i quali si levano ferocemente in armi.

Un' altra cosa hanno in orrore; la proprietà letteraria dei commediografi. Per costoro, il comico, il poeta debbono, nella meglio ipotesi, venir su come i funghi; e' se sbocciano avvelenati, tanto meglio. Hanno forse, dicono, premi, scuole, segni d' onore, gli addetti alla nettezza pubblica, i conduttori di omnibus, e i lustrascarpe?

E se avvenga che taluni cadano d' accordo sulla tollerabilità che qualcosa s' insegni rispetto all' arte drammatica, all' arte della parola così indispensabile in tutte le manifestazioni quotidiane della vita pubblica, eglino dissentono fieramente sul programma di quell' insegnamento. Chi vuole un politecnico, chi una scuola elementare, chi un solo istrione, che insegni a buscarsi l' applauso dato ai ciurmadori di piazza. Certo è che, l' arte drammatica essendo chiamata a rappresentare tutto ciò che segue nella vita, una istituzione che dovesse fornire a ciò tutte le nozioni necessarie, dovrebbe essere sterminata: e il numero delle sue cattedre maggiore di quello di tutti i maggiori Studi del mondo civile. Invece, ciò che importa insegnare, e che si può insegnare con pochi volenterosi ed efficaci maestri è, imprima, il leggere a senso e pronunciar corretto; di poi, leggere con arte, e colorire la lettura secondo il testo. Questo è necessario per tutti. La parola, oggidì, è lo strumento sovrano indispensabile ad ogni pratica manifestazione della attività umana; e non solo all'oratore, al deputato, al giurista, ma a chiunque debba o voglia manifestare efficacemente il proprio pensiero.

L' attore abbisogna altresì delle nozioni tecniche dell' arte sua, che non possono essergli date se non da un artista provetto: il quale possa aggiunger alla

bontà del precetto, la suggestionalità autorevole dello esempio.

Su queste basi, semplici e pratiche, poggiava la scuola di Filippo Berti; e le due governative che, al momento di scrivere questi appunti, sono in Firenze ed in Roma, e che hanno tanti e così ingiusti detrattori, reggonsi con un ordinamento a quella conforme, sebbene più ampliato e largamente svolto, com'è di istituti retti dallo Stato. Anzi la Scuola di Firenze, ora addetta a quell' Istituto musicale, ed alla quale presiede non senza buon frutto Luigi Rasi, già attore distinto e cultissimo, altro non è che la migliorata prosecuzione della Scuola di Filippo Berti.

Ma sulla Scuola di Firenze, come su quella di Roma addetta all' Accademia di Santa Cecilia, e governata da una attrice, Virginia Marini, di cui non sono ancora remoti i trionfi sulla scena ed è costante la paziente e intellettuale bontà dello insegnamento, torneremo più innanzi : quando lo svolger del secolo coinciderà col sorgere e con lo svilupparsi di quelle due istituzioni.

Per quanto è della Scuola del Berti, diremo che dopo appena un quinquennio di ottimi risultamenti, il suo istitutore potè nel 1850, metterla sotto l' egida di una Società d' incoraggiamento e di perfezionamento dell' arte teatrale, formata da dieci sovventori tra i quali è bello ricordar qui il nome, caro alla Italia, di Adelaide Ristori. Così, nel Teatrino di Via dei Tintori, di proprietà dell' Accademia Filodrammatica dei Fidenti, ancor oggi rigogliosa, si rappresentarono a garbo commedie del Martini (padre), di Pietro Thouar, del Gherardi Del Testa, del Calenzuoli, di Luigi Al-

berti, di Carlo Lorenzini (Collodi), di Francesco Coletti: e, più tardi, nel 1852, nientemeno che il *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* di Paolo Ferrari.

*
* *

Prima di narrare questo avvenimento così importante per la storia del nostro teatro, vediamo chi sia stato e che cosa abbia fatto Filippo Berti. Egli nacque in Firenze nel 1801 da Giuseppe e Margherita Maggi. La prima cosa, scrisse una commedia.

L'amore innato all'arte drammatica, così potente nel Berti, si palesa sempre con questo primo passo al mal costume. Però, a differenza di commediografi che, in sèguito, andarono per la maggiore, il Berti non fu fischiato; anzi, la commedia di lui, intitolata *Gli Amanti sessagenarii* fu gradita d' acchito, e si mantenne lungamente sulle scene, sin che su esse durarono il Domeniconi ed il Gúagni che, dei due protagonisti, sostenevano mirabilmente gli opposti caratteri.

Si tratta di una amabile vedovella, civettuola anzi che no, che aspira alle seconde nozze con un bel giovinotto che le vuole un mondo di bene. Ma sulla donna bellissima, come seguì a Bersabea, messero l' occhio senilmente cùpido due vecchioni, rivestiti entrambi di autorità tutoria sopra di lei. Uno, tutto pace e giocondità; l' altro, tutto bizze e furori. Era spediente alla vedova e al giovanotto, per poter impalmarsi, neutralizzare la potenza dei due tutori, innamorati alla guisa de' vecchi gatti soriani, e dei quali uno era, comicissimamente, geloso dell' altro. A questa gelosia, che parrebbe al severo critico sconclusionata, porge esca la vedovella birichina colle sue moine, e coi vezzi

ond' è larga così al vecchio pacifico, come al vecchio atrabiliare. E di tanto si tende l' intrigo, e così si accendono i senili amatori, che ne segue, tra essi, una sfida; e la bella e storica montagnola di Bologna è il terreno dei duellanti. Il più placido dei quali è anche preso da così grande paura, che tiene sotto il panciotto, sull' epigastrio, un largo bacile d' argento, destinato a proteggerlo dalla punta della spada del suo furibondo e formidabile avversario. La goffa frode è presto scoverta, e ne ricade così chiassoso il ridicolo sui due campioni ch' essi sono, quasi inconsciamente, spinti l' uno fra le braccia dell' altro.

Però ne sorge una questione, diremo così, diplomatica. Ciascuno de' due vecchi rinunzia alla vedova; ma nissun de' due vuol cederla all' altro. Ci vuole un terzo aspirante. E qui il comico intreccio si protrae bellamente coll' equivoco di un collegiale, innamorato della vedova, e dalla vedova burlato esso pure. Ma al momento buono, si fa innanzi il candidato naturale, il primo giovinotto; al quale i due vecchi sono ben contenti di abbandonare la vedova, purchè d'essi non l'abbia nessuno.

La commedia, dirà il lettore, è antiquata. Sicuro: ma è anche antico oggimai il tempo in cui fu scritta, recitata, applaudita. Non mancano di verità umana i due caratteri dei vecchi, uno placido, e l'altro stizzoso; sono di una spontanea teatralità la civetteria della vedova, la stupidaggine del collegiale; è umanissimo e fisiologico il giovinotto innamorato.

Per un primo fallo, via, non c' è poi tanto male; arrogi che fu l' ultimo.

E non è poco questo sereno e coraggioso giudizio di sè. Non valsero gli applausi a far credere al Berti

che, scrivendo commedie, avrebbe potuto giovare gran che al teatro del suo paese; e si messe a fare il maestro di recitazione: insegnamento, pel quale, da tempo, aveva saputo fortificare, collo studio e coll' osservazione, le singolarissime attitudini.

Intanto la Scuola del Berti, lodata da Pietro Thouar nel *Ricoglitore*, e dall' Arcangeli nella *Patria* (1847), faceva suo cammino: e il fondatore di essa era chiamato a dar lezioni, nell' Accademia di Belle Arti, agli scolari di canto. Le commedie accettate dal Berti, si rappresentavano di giorno, dalle due alle cinque del pomeriggio. Adesso si chiamerebbero *matinées*, con gallico vocabolo. A quella luce sfacciata del sole, tra quelle modeste pareti, senza lenocinio di lumi nè di belletto, con quel tanto di scenario e di truccatura che fosse strettamente necessario all' andamento dell'azione o alla segnalazione del personaggio, quelle commedie si offrivano tutte nude al binoccolo dello spettatore arguto, che poteva sì, rilevarne i pregi, ma più spesso, Dio guardi, le gibbosità. E che areopago per quelle poverelle Frini! l' uditorio, è vero, non pagava biglietto; ma per quel gelo abituale che hanno le udienze filodrammatiche per il componimento, calde solo d' applausi ai figli, o alle figlie, o agli amici dei medesimi spettatori, per piacere bisognava proprio che una commedia fosse bella.

L' udienza, insomma, si componeva della parte più intellettuale della cittadinanza e della nobiltà fiorentina. E poi, in platea c' erano ancora gli altri autori (ascoltatori difficili delle cose altrui) che davano al Berti commedie; e sappiamo già com'eglino si chia-

massero Del Testa, Martini, Calenzuoli, Alberti, Coletti e quel Carlo Lorenzini (Collodi), autore allora allera di certi *Amici di Casa* e che scriverà, vecchio, quel caro *Pinocchio* libro per i bambini, e dei bambini delizia sconfinata e perenne.

E non mancava la critica; e, allora, in Firenze poteva dirsi veramente la giovane critica, tra per le audacie innovatrici nella dottrina, e perchè ancora que' giornalisti teatrali (per altri, non era aria) erano davvero tutti giovinotti, allegri, spensierati: una benedizione di Dio, al confronto della critica ringhiosa e partigiana che da Torino si diffonderà nella penisola, ìnsieme col trasbordo della Capitale del Regno.

E non è a dire che quei giovinotti fossero indulgenti! Tutt' altro! basti che Enrico Montazio, uno di essi, al quale non piaceva il modo di recitare del Pezzana e della Polvaro, (si buccinò avessergli costoro rifiutato l'abbonamento al giornaletto) chiudeva una sua truculenta diatriba augurando, pel bene dell' arte, che il Pezzana fosse *messo a pezzi,* e la Polvaro *in polvere.* Ma, per quanto terribili ed irosi nei loro giudizii, que' capi scarichi fecero un mondo di bene al teatro italiano, richiamando su di esso le meglio energie del paese. Oltre al Lorenzini e al Montazio, scrivevano nello *Scaramuccia* e nell'*Arte,* e in altri periodici teatrali, Filippo Calvi, reo di una *Cucitrice in bianco,* ed Eugenio Checchi, il sempre chiomato Tom d' oggi, autore di una buona commedia in un atto, *Il piccolo Hayden* che si rappresenta anche adesso con molto favore; Alessandro Ademollo, morto Consigliere di Stato, il Saredo, ora, nientemeno del Consiglio di Stato Eccellentissimo Presidente; i livornesi fratelli Arbib, il più ingegnoso e brillante de' quali, è ora l' onorevole

Edoardo Arbib, pubblicista avveduto e benemerito, ieri ancora deputato e domani, forse, Senatore del Regno.

*
* *

Era in quel tempo sulle italiche scene una temperie di drammoni francesi. Troppo recente il due dicembre, non aveva esso ancora potuto dar luogo alla fioritura drammatica del secondo impero; e il pubblico italiano, assai avvezzo a pascersi dei rilievi della mensa francese, andava in sollucchero per il *Vetturale del Moncenisio,* pel *Caporale Simon* per la *Mendicante di Sassonia,* per il *Conte di San Germano.* Il pubblico signorile del teatro Re dava il pessimo esempio, con la sola scusante che que' drammi avevano per interprete Alamanno Morelli.

Sull' andazzo del pubblico milanese, si foggiavano quelli d'altre città maggiori e di grosse provincie nella Italia superiore e mediana. Anche la Reale di Torino dette la stura a quelle mostruosità, che il Codebò, come vedremo, flagellò a sangue con la sua ammirabile parodia *I Drammi Francesi;* e in quelle stesse sale del Carignano, ove Re Carlo Felice mangiava i grissini assistendo alla rappresentazione delle tragedie di Vittorio Alfieri e di Carlo Marenco, in quella medesima sala ove si recitarono le commedie placide del Nota, le spiritose del Bon, e le immortali di Carlo Goldoni, il *Pagliaccio Belfegor* del Dennery chiamava la folla, interprete Giuseppe Peracchi. Vero è che la colluvie gallica dovette ben presto ristare nella nobile Torino, unico asilo rimasto alla libertà italiana. L'emigrazione, composta in gran parte d' ingegnosi e colti uomini, che aveano bisogno di pane e lo domandavano al lavoro in-

tellettuale, incettò presto i teatri popolari della capitale subalpina, per farne tribuna di novella preparazione al non lontano cinquantanove.

A Napoli, gli autori così detti patrii, ossia napoletani, assalivano il capocomico Alberti, e affidavano a Fanny Sadoski e ad Achille Majeroni le opere del loro ingegno meridionale.

Michele Cuciniello, colla *Maschera nera,* colla *Figlia del popolo,* collo *Spagnoletto*, Domenico Bolognese colla *Figlia di Caino* (ove Adelaide Ristori apparve nella seminudità della genesi) si ostruiva la corrente esotica con energìe che, per quanto napoletane, erano — pur sempre e per sè stesse, — italiane.

Ma chi la fronteggiò davvero, con l'armi del buon gusto e della bene intesa italianità, fu la gentile Firenze. Quel pubblico fine ed arguto, clientela del teatro Cocomero, fece sempre o quasi, il viso dell'arme ai drammoni francesi, ad esso propinati con temerità costante dai capocomici; e che attiravano con curiosità la folla per poi essere seppelliti dalla grande lezione de' pubblici sovrani, il silenzio e lo sprezzo. L'atticità e il gusto squisito del pubblico fiorentino, la sua severità per le infrazioni al bel modo di dire e alla pronuncia, contribuirono non poco alla buona fioritura del nostro teatro. E di quella salutare severità per dare un esmpio, basti che al Cocomero, in una commedia del Pepoli, si romoreggiò perchè un personaggio, guardando l'oriuolo diceva *sono nove ore,* invece che *sono le nove.* L'attore Pezzana, del resto non discaro ai fiorentini, non si dava pace del bisbiglio minaccioso dell'uditorio, quand' egli pronunziava coll' *e*

larga, la parola *Re,* anzi chè con la *e* stretta. A un buon attore napoletano, il Pappacena, alquanto pervicace nella pronunzia del Sebeto così da scambiare continuamente il *t* nel *d,* il pubblico della Arena Nazionale non lasciò tirare innanzi. Pedanterie, dirassi: ma felici pedanterie della culta Firenze, la vestale che custodisce la fiamma della lingua di Dante.

La Scuola del Berti proponevasi due intenti; la buona pronuncia, preparazione alla buona recitazione: e lo esperimento di lavori drammatici, esclusivamente italiani. Onorevolissimi, entrambi. A raggiungere l'uno e l'altro, soccorrevano le obliazioni modeste ma volenterose, dei sottoscrittori.

La Scuola bandì un concorso di mille lire; piccola somma, ma centuplicata dalla bontà dello impiego. Vincerebbe il premio la meglio commedia fra quelle che si fossero presentate, col sistema della scheda chiusa, contrassegnata da un motto, e contenente dell' autore il nome e l' indirizzo. Una Commissione, delegata al giudizio; nomi chiari e casati illustri: ma, in fatto, il buon Filippo Berti la impersonava così, che può dirsi foss' egli solo la Commissione plenaria.

Intanto, a Modena, nell' aprile del 1822 da Sigismondo Ferrari e da Elisabetta Palmieri, era nato un bambino tenuto al fonte col nome di Paolo.

È questa una data memorabile pel teatro italiano. Nacque in quel giorno il commediografo che per quarant' anni alternerà le moltissime vittorie con le poche, ma non meno gloriose sconfitte: il poeta civile che non ripiegherà mai la sua bandiera, nè per latrar di botoli, nè per ringhiar di mastini.

Il nome di Paolo Ferrari insieme con quello di Giovanni Giraud e, forse, di Giacinto Gallina, sarà quanto il secolo decimonono potrà contrapporre al decimottavo che conta la gloria di avere avuto Carlo Goldoni: mentre a Vittorio Alfieri può far riscontro con Giambattista Niccolini, con Alessandro Manzoni, con Carlo Marenco, con Silvio Pellico, col Ventignano.

Pel dramma romantico in versi, potranno aggiungersi Leopoldo Marenco e Pietro Cossa.

Nel 1847, a venticinque anni, Paolo Ferrari scrisse la sua prima commedia, in dialetto milanese, *Bartolomeo calzolaio,* di cui fece, assai più tardi, *Il codicillo dello zio Venanzio;* poi, *L'anima debole* e *L'anima forte,* due atti ciascuna, che divennero la prima, *Opinione e Cuore* (il suo fiasco più colossale al teatro Re di Milano) e che, trasformata in *Roberto Viglius,* fu seppellita anch'essa, al Valle di Roma. Dell' *Anima forte* fece *Vecchie Storie,* applaudita nelle arene, ma stizzosamente zittita al teatro Niccolini di Firenze. Poi scrisse *Lo Scetticismo* dramma filosofico e pesantuccio, che diverrà poi la *Donna e lo scettico,* acclamatissima. Il *Goldòni e le sue sedici Commedie* fu il quinto lavoro ch'egli scrisse, da cui cominciò la sua fama, e del quale narreremo fra breve le bizzarre vicende, che ne precedettero la rappresentazione e il colossale successo.

Intanto, riassumiamo l'opera di lui dal 1854 al 1887, il suo teatro, un teatro completo in cui è percorsa tutta la gamma dell' arte drammatica. La commedia storica col *Dante a Verona,* col *Parini*, col *Fulvio Testi;* la commedia sociale con *Prosa* col *Suicidio,* col *Duello,* con *Cause ed effetti,* col *Ridicolo,* con *Due Dame,* col *Signor Lorenzo,* con *Separazione;* la commedia intima con *Marianna,* con *Amore senza stima*, la sati-

rica, con gli *Uomini Seri,* la commedia d'arte col *Goldoni* e con la *Poltrona storica,* il dramma a forti tinte con le *Vecchie Storie,* con l' *Alberto Pregalli,* col *Roberto Viglius,* la commedia goldoniana con l' *Attrice cameriera,* con la *Scuola dsgli innamarati,* la commedia leggera con *Nessuno va al campo,* con *Per vendetta,* con *Amici e rivali,* col *Giovine Ufficiale;* la commedia popolare con *La medicina di una ragazza ammalata,* il bozzetto, col *Cantoniere,* la farsa col *Ballo in provincia,* col *Codicillo dello zio Venanzio,* col *Poltrone,* colla *Bottega del cappellaio,* la commedina pei fanciulli con *Antonietta in collegio,* e con *Mario* e *Maria.*

Nella più parte di questi lavori, diremo col migliore amico di lui Leone Fortis, « il Ferrari proseguì sempre uno scopo morale, sociale, umanitario, patriottico, che vivifica, illumina, guida, completa l' azione drammatica, le situazioni, la condotta, lo svolgimento del dramma. »

Per Paolo Ferrari il vero non era bello in sè, ma sol quando il soggetto riguardante il vero sorprende in esso certe immagini che paiono non già la produzione casuale, irresponsabile, di forze puramente fisiche, ma effetto premeditato di una causa pensante ed operante esteticamente. E il vero, sempre secondo il concetto del Ferrari, non è se non là dove l' artista sa scegliere bene, nel vero, l' individualità che meglio conservi i caratteri del vero, e ad un tempo lo spogli di tutto il contingente insignificante, casuale, delle oziose lacune di tempo e di spazio.

Dato questo canone, che il poeta si impose e che osservò sempre, si spiegauo molti addebiti che la critica, in parte giustamente e in parte no, gli fece.

La critica fu sempre, con Paolo Ferrari, più che

severa, acerbissima: ed in contraddizione continua col giudizio del pubblico. Si sarebbe detto s' inasprisse in ragion diretta del clamore dei successi.

Gli negò la fantasia, a lui che complicò sin troppo la tela delle sue commedie; ne discusse lo spirito, di lui, che fu maestro nel lanciare dalla scena alla sala l'epigramma elegante, e il frizzo mordace; la chiarezza a lui, inarrivabile nel rendere evidenti e tangibili i più minuti particolari dell' azione.

Le due maggiori accuse che la critica gli mosse, salendo essa in cattedra, furono la commedia a tesi, e la pittura di una società più francese che italiana.

Invero, circa la tesi sul teatro, si dovrebbe domandare in prima se il componimento risponde alle ragioni dell'arte, e se suscita la curiosità, se occupa la mente, se contenta il raziocinio, se commuove l' animo e se tocca il cuore dello spettatore. Quando una commedia o un dramma abbiano in gran parte queste qualità, e per di più si propongano l' affermazione di una verità nobile e coraggiosa, la soluzione di un quesito d' importanza vitale per l' umana famiglia, e quell' affermazione compiano, e quel problema risolvano, non potranno dolersene che coloro, i quali al teatro drammatico non domandano che un trastullo inintellettuale o licenzioso. E dovranno rimproverare Paolo Ferrari di aver combattuto con le sue commedie per ideali di morale e di civiltà, solamente coloro che s' affollano ai *Café chantants* per udire e sopratutto per vedere dipinte e inorpellate sacerdotesse di Venere, alternare ai rauchi canti dell' orgia le procaci movenze de' trivii e dei postriboli.

Certamente, se all' intento del poeta civile non risponde in lui la fiamma dell' artista, se la così detta

tesi soffoca l' arte, e la vuota declamazione vuole sostituirsi alla vaghezza efficace della pittura, l' opera miseranda che ne vien fuori non merita severità di critici, nè sdegno di pubblico; essa cade di per sè, anzi non è nulla, e non ha mai esistito. Ora, potrà appuntarsi a Paolo Ferrari, talora, la vena poco spontanea, e una mal dissimulata fatica nel plasmare la compagine vasta del suo poema; potrà aver egli esorbitato talora nella artificiosità dei casi, pur basati nel vero: potrà la profondita dell'analisi avergli fatto smarrire talvolta la limpidezza del sorriso di Talia; ma, quanta evidenza, quanto senso pratico della vita in que' piccoli mondi ch' egli recò sulla scena! che lavoro sapiente a diradare la incertezza delle tinte, a giustificare apparenti antinomie, che sincerità nel convincere, che logica serrata ed irresistibile nel persuadere!

La seconda accusa che suolsi estendere anche agli altri autori drammatici italiani, quella cioè di foggiare le commedie a quelle d' oltre Cenisio, dipingendo la società francese anzi che la nostra, sarebbe gravissima. È ben vero che coloro, i quali muovono tale accusa ai commediografi nostrani, aggiungono altresì che l'Italia, ancor divisa etnograficamente in varie regioni diverse di clima, di tendenze, di usi e persino nel linguaggio dialettale, non avrà mai un teatro che si possa dir nazionale.

L' accusa, come l' asserzione, hanno parvenza più che sostanza di vero. Rispetto alla prima, bisognerà anzi tutto escludere i componimenti tragici, storici, e quelli tutti che non hanno forma vera e propria di commedia odierna e sociale. E per quanto è della gallica lue onde sarebbero infette le commedie italiane del nostro tempo, dalla metà del secolo al suo finire,

e pur accettando in qualche parte e per qualche caso speciale l'imputazione, convien dire che questa è mossa più che altro dalla avversione inesplicabile che in Italia si sente da questi accusatori contro il nostro teatro. Ed è poi una strana pretesa che la commedia sociale italiana, che deve fedelmente ritrarre la società italiana, non abbia a risentire nulla della società francese, quando appo noi la vita pubblica e la privata incominciò sin dal Regno Italico, e ripigliò vivissimamente col secondo Impero, ad essere foggiata sulla francese!

E non muove al riso la pretesa di avere una commedia italiana, da parte di coloro che non scambiano quattro parole renza infiorarle di una francese? quando usi, gusti, letture, vestiti, si mutuano alla nostra vicina? quando le amministrazioni sono impiantate a foggia delle amministrazioni francesi? quando, vergognoso a dirsi, scrittori anco valenti non lasciano d'inquinare di francesismi la loro prosa? e, per non uscire dal campo del teatro, quando si va in visibilio per ogni e più sfacciata *pochade* del *Palais Royal,* e si comprano a peso d'oro le commedie cadute a Parigi, con lieta sorpresa degli stessi autori delle medesime? Prima di lanciare agli autori italiani l'accusa di scriver commedie alla francese, bisognerebbe ricordarci noi di essere, un po' meno francesi, e italiani un po' più.

Paolo Ferrari è stato italiano non solo nel *Goldoni,* nel *Parini,* nel *Dante,* nel *Fulvio Testi,* ma sì ancora nella commedia sociale. *Prosa* descrive quello stato particolare della gioventù italiana prima del cinquantanove, come Paolo Giacometti descrisse quello della gioventù italiana prima del quarantotto; periodi, en-

trambi, forieri di politiche rivendicazioni. *Alberto Pregalli* descrive la mania dello arricchire, che produrrà la crisi edilizia di Firenze e di Roma. Il *Ridicolo* mette in luce l'elemento signorile straniero, che serpe nei saloni delle maggiori città della penisola. Il *Duello* descrive il cozzo dei nostri partiti parlamentari. *Il Signor Lorenzo* s' aderge contro il collettivismo italiano. E nella *Donna e lo Scettico,* nel *Suicidio*, in *Cause ed effetti,* e in più altre è stato più che italiano, umanamente universale, e universalmente umano; è stato di tutto il mondo, del mondo che soffre, che spera, che ama, che muore.

E umane sono quasi tutte le grandi figure della ferrariana commedia.

Vive e umane sono Giacomo Blana di *Prosa,* Marco Ruato della *Donna* e *lo Scettico,* Giacomo Bastieri dell' *Alberto Pregalli,* il marchese di Roveralta delle *Due Dame*, Goldoni nel *Goldoni e le sue sedici commedie nuove,* il cocchiere nella *Medicina d' una ragazza ammalata*, Il conte Sirchi nel *Duello, il Presidente* nel Prologo di *Separazione,* il maestro di calligrafia nel *Cantoniere*, tutti i personaggi della *Medicina di una ragazza ammalata*, il marchese Colombi nel *Parini,* passato alla gloria della proverbialità come il Procolo del Sografi, come il Don Gregorio nell' *Aio nell' imbarazzo* e il Don Desiderio nel *Disperato per eccesso di buon cuore* del Giraud, come il patrizio Vidal in *Serenissima* di Giacinto Gallina.

E se è vero quanto affermammo più volte e che è incontrastabile, la maggior gloria di un autore drammatico consistere nel maggior numero di persone vive, messe al mondo della scena, Paolo Ferrari dopo il Giraud, e prima dal Gallina, occupa il posto d' onore.

Quando il pubblico ascoltava attentamente le sue commedie, Paolo Ferrari ascoltava attentissimamente, da entro le quinte, il pubblico. E del pubblico studiava le debolezze, il modo di strappargli l' applauso, prevedeva le ire. Chi scrive questi ricordi, vede ancora Paolo Ferrari tra le quinte del teatro Valle mordersi nervosamente i folti baffi, ascoltando il silenzio minaccioso del pubblico alla prima ed ultima rappresentazione del *Giovine Uffiziale*.

« La tempesta scoppierà a momenti, disse, e so la parola che la susciterà. »

In iscena erano due personaggi ; uno chiedeva all'altro venuto allora allora da Torino, in che albergo avesse alloggiato.

« Ci siamo, mormorò il Ferrari.

E l' altro: « All' Hôtel Trombetta. »

A questa parola, come l' autore l' aveva preveduto, scoppiò nella sala un alto clamore, non più cessato sino al calar della tela.

Da giovine, recitò coi filodrammatici della sua Modena. Assicurano recitasse da cane. Mirabilmente, però, leggeva le sue commedie; e stava attentissimo alla impressione ch' esse facevano sul piccolo circolo degli ascoltatori. Lesse, in casa del Fortis, a pochi amici e parenti, Il *lion in ritiro*. Al fratello di Paolo, l' ingegnere Vincenzo, durante la lettura prese un granchio a una gamba, alla quale perciò andava di tanto in tanto mutando posto. L' autore chiude lo scartafaccio, nè legge altro. La commedia era, per lui, condannata da quella gamba ingranchita. E la commedia si recitò poche sere dopo. E fu sovranamente fischiata.

La critica, dicemmo, fu severissima col Ferrari; essa che, talora, è così indulgente... coi lavori francesi.

Forse il tono cattedratico che assumono spesso i discorsi dei personaggi nelle commedie di lui, la consapevolezza del proprio ingegno, la maestria con cui l' autore trionfa quasi sempre di una situazione scabrosa da lui avvisatamente preparata, l'ugna del lione insomma, che anche nelle minori opere del Ferrari si inartiglia, gli resero avversi i tribunali che qua e là dovevano sentenziare il commediografo, e si sentivano al cospetto di un gigante. Il pubblico acclamava, le repliche succedevano alle repliche, i trionfi, ai trionfi: ma le fanfare della critica, quasi collerica, non lasciarono d' intronar l' aria, quasi a coprire il rumore di quelle acclamazioni, e di quegli entusiasmi.

Un' altra cosa forse irritava contro il Ferrari i critici; cosa certamente risaputa da loro, sebbene facessero mostra di non darvi fede. Il Ferrari non leggeva mai, il giorno dopo alla prima rappresentazione di una sua commedia, l' articolo che questa criticasse o lodasse. Le critiche, si capisce, non vanno a sangue a nessuno, e nemmeno andavan a sangue all' autor del *Goldoni*, e quindi egli volentieri se ne dispensava; ma più gli ripugnava leggere, fresco della rappresentazione, le lodi: le quali mai erano come desiderate le avrebbe, ma rivolte quasi sempre a ciò che all' autore stesso non piaceva, e di cui non era contento nella sua severa coscienza di artista.

Ragione di cronologia, e d' arte, ci impongono di assegnare a questo tempo l' apparizione sulle scene della maggior commedia italiana del secolo decimonono.

Già vedemmo il Ferrari provare le sue forze in commediole di modeste dimensioni, ove il concetto civile era affogato in germe dalla insipienza dello scrittore. Intanto però, egli stava scrivendo la sua pagina immortale: il *Goldoni*.

Lasciamo per un momento la parola all' autore:

« Un mio egregio amico, Alessandro Graziani di Modena, mi disse un giorno: « Tu devi prendere le Memorie di Goldoni, e cercare in quelle un soggetto per riabilitare la scuola comica italiana, creata da quel grande. »

« L' idea mi piacque. Comprai le Memorie di Goldoni, le lessi avidamente; arrivai ai capitoli LVIII, LIX e LX ove narra del successo della *Vedova scaltra,* della caduta dell' *Erede fortunata,* del suo rialzarsi da quella caduta coll' audace promessa pel nuovo anno di sedici commedie nuove. Ecco il lampo del genio! dissi fra me, ecco il vero momento drammatico della vita artistica del grande poeta.

E, senz' altro, aiutato ogni dì dai consigli del mio Alessandro Graziani, mi accinsi a fare la tela, poi il dialogo della commedia.

La scrissi nel 1851. La lessi a mio padre; egli m'incoraggiò a mandarla a un concorso apertosi in Firenze presso il ginnasio drammatico, diretto dall' impareggiabile e compianto professore Filippo Berti. La mandai, e per quattro mesi non seppi più nulla. Per caso il mio amico avvocato Giuseppe Basini (il traduttore dei primi canti dell' *Aahsver* di Hamerling) passando di Firenze, udì parlare di una commedia recitata al Ginnasio drammatico con molto successo, intitolata: *Goldoni e le sue sedici commedie nuove.* Egli era stato uno dei pochi amici a cui l' avevo letta. Riconobbe il ti-

tolo. I discorsi si fecero in una trattoria, da un crocchio di giornalisti e letterati a lui, forestiero, ignoti; ma l'amicizia prevalse al riserbo, e interloquì mostrando conoscere il lavoro e l' autore; i giornalisti e i letterati, più furbi che non bisognasse, lo credettero l' autore; ed egli dovette a lungo lottare per persuaderli che egli non era.

Giunto a Modena, mi narrò la cosa. N'ebbi piacere molto. Mio padre ne gongolava di gioia. Poco dopo ebbi avviso da Firenze che la mia commedia aveva avuto il premio.

Dopo questo trionfo (1852) passarono quasi due anni spesi da me nell' offrire IN DONO il mio lavoro ai più famosi artisti d'allora: Gustavo Modena, Alamanno Morelli, Gaetano Vestri. Tutti tre, chi per una ragione chi per l' altra, lo ricusarono.

Nel frattempo, Achille Majeroni era tornato a Modena e aveva udito il mio *Goldoni* recitato ottimamente dalla Accademia filodrammatica di Modena; e se n'era invaghito.

Essendo nell' autunno 1854 a Venezia, nella Compagnia di quell' illustre artista che fu Cesare Dondini, mi procurò il contratto con questo insigne capocomico per la recita del *Goldoni* nella detta città di Venezia. Quivi fu prodotto nella detta stagione del detto anno al Teatro Gallo di San Benedetto.

Majeroni fece il *Goldoni,* Cesare Dondini il *Don Marzio;* la Signora Clementina Cazzola *la moglie di Goldoni;* Ettore Dondini, il *Medebach;* Achille Dondini, il *Tita;* il Piccinini, lo *Zigo*.

Si chiuse l' autunno con le repliche. Nel carnevale 1854-55, la Compagnia Dondini recitò il *Goldoni* a Torino per diciassette sere. E la Compagnia Robotti

lo pose in scena al Teatro del Corso, ove fu recitato dalla Signora Robotti, *Nicoletta,* e Carlo Romagnoli, *Goldoni*. Gaetano Vestri, *Grimani*, ne fece una creazione insuperabile, degna di suo padre.

La Compagnia Robotti passò poi nella quaresima a Milano, e recitò il *Goldoni* al teatro Re; quì la parte, di *Goldoni* fu sostenuta dall' attore Giuseppe Peracchi.

Il teatro Re eccheggiava ancora dello strepitoso successo di *Cuore ed Arte*. Venendo a Milano pel *Goldoni,* massimamente mi premeva conoscere l' autore di quel fortunato lavoro. E lo conobbi; e data da allora la mia fraterna amicizia con Leone Fortis.

Caro Leone, eravamo allora nel 1855, oggi siamo nel 1877... come siamo vecchi! »

Fin qui il Ferrari, nei *Cenni storici* al *Goldoni,* nella edizione delle sue opere, tipi Bernardoni, 1877.

Ma, come avviene ai grandi signori del pensiero che poco si curano dei piccoli particolari, in questi suoi *Cenni* il commediografo modenese incorse in talune inesattezze, e lasciò qualche lacuna che noi ci permetteremo di rettificare e di colmare, mettendone conto questo insigne lavoro del teatro italiano.

La prima cosa, non in una trattoria, ma bensì nel Caffè di Via del Proconsolo in Firenze il Basini interloquì con tanto calore di amicizia insuperbita, da farsi credere l' autore della commedia.

Il Ferrari tace le ragioni del rifiuto che gli furono date dal Modena, dal Morelli, dal Vestri. Noi le diremo. Il Modena le disse chiare e nette colla lettera cortesemente crudele, già da noi accennata, e che qui riferiamo:

« *Pregiatissimo Signore,*

« Tempo se ne trova, basta volerlo — pazienza non ne ho più; ho vuotato il sacco; nè troverei più scintilla d' illusioni per quanto io volessi battermi sul capo. Arte, giustizia, libertà, ed altre cose belle, le ho salutate da un pezzo, incaricando la luna di portar loro i miei saluti, chè io le vedo sedute a filare più in su della luna.

Ella avrà fatto una buona commedia, lo credo; ne ho una mezza prova nella sua lettera; ma io stringo da un pezzo i miei argomenti in queste parole: *à quoi bon?* — Quando ho stampato e incollato pei canti delle vie di Torino

Goldoni e le sue 16 commedie

porto a casa 50 franchi: cioè 50 di meno di quel che mi occorre per pagare la Compagnia. — Io istrioneggio per non morire sulla paglia; dunque servo in tavola al colto pubblico le pietanze che gli piacciono. E anche piegandomi ai suoi gusti, sfango malamente; sicchè smetto fra quattro mesi la mia impresa, vendo le scene per carta a peso, gli stracci in ghetto, e mi ritiro a vivere meschino meschino in un sobborgo. Si figuri se ho voglia di studiare ai miei Mirmidoni. Giorni addietro misi in scena un buon dramma nuovo, e lo recitammo quasi alle panche.

Infine, come artista non voglio più esser vivo; mi consideri morto; come uomo, la prego di avermi per suo ammiratore, purchè fra me e lei non sorga lo spettro di un dramma da recitare.

Con tutta stima

Suo ossequiosissimo
GUSTAVO MODENA. »

Se ce ne fosse bisogno, il testo di questa lettera, ripetiamolo pure, crudele, confermerebbe quanto dicemmo già con sicura coscienza, e cioè che il Modena nulla potè o volle fare per gli autori italiani; e che da lui cominciò il malvezzo dei capocomici che trattano coi maggiori autori come con potenze nemiche, e che gli ignoti non leggono, non ricevono, non rispondendo neppure alle loro lettere. Incoscienti e malavveduti, costoro: ogni genio è un ignoto, prima di rivelarsi.

In ogni modo, grande è la responsabilità che si assunse il Modena, con questo rifiuto del Goldoni, al cospetto della storia del teatro italiano: ma, come già avvertimmo, la causa del rifiuto era più che nel Modena, nell'ambiente, cioè, del nostro teatro, inquinato dalle traduzioni del teatro francese.

Le due altre risposte negative furono più cortesi, ma più diplomatiche; cioè, meno sincere. Il Morelli addusse di avere in repertorio una commedia *Angeleri* (il nome di un comico del secolo decimottavo, morto improvvisamente sulla scena) nella quale entrava Carlo Goldoni; e che perciò, seguitava il Morelli, non poteva avere due Goldoni in repertorio, e rifiutava la commedia. Magra scusa, che fece torto allora al Morelli, e lo fa anche adesso alla memoria di lui; tanto più che è risaputo, come desse a leggere il manoscritto al trovarobe, e lo respingesse sull'allegro giudizio di questo funzionario del palcoscenico.

Più furbo, Gaetano Vestri mascherò almeno la ripulsa con un pretesto che avea qualcosa di rispettabile. Rispose che non avrebbe consentito mai a rappresentare una commedia che metteva in ridicolo i suoi compagni d' arte.

E il *Dietro le scene*, del Bon, non si recitava forse

a quel tempo? e non recitò poi egli stesso il *Goldoni,* quando gli venne innanzi col trionfo di Venezia e di Torino?

Colmeremo un altra lacuna nei *Cenni* al *Goldoni.* Il Ferrari tace chi a Venezia sostenne la parte del *zentilomo* Grimani. Fu Lodovico Mancini, mediocre attore, ma scelto per quella parte, che è in dialetto veneto, per esser egli nativo di Venezia. E, sempre a proposito della prima rappresentazione a Venezia, aggiungeremo che alla terza replica il Piccinini, (Zigo) a cui non piaceva la parte, ammalò d' un tratto poco prima s' alzasse il sipario.

Che fare? il teatro era pieno, mutar commedia era come far nascere una rivoluzione. Paolo Ferrari si ricorda di essere stato filodrammatico, con rispetto parlando: si mette la bautta e la maschera, e va sul palco a far la parte di Zigo; e, con gran *dispitto* del Piccinini, si fa applaudire. Al quart' atto, questi era già guarito, e al suo posto; e il pubblico vide con sorpresa come l' autore delle fiabe, lo sfidato nemico di Goldoni, da un atto all' altro, fosse cresciuto di statura di ben tre centimetri.

E un' altra inesattezza dei *Cenni* dobbiam pure rilevare, rettificandola. Non già nell'autunno 1854, come mal ricorda l' autore, ma nell' autunno precedente, del 1853 fu rappresentato per la prima volta il *Goldoni* a Venezia. E così, per conseguenza, si rappresentò a Bologna non già nel carnevale 1854-55, ma sibbene in quello 1853-54.

E, a proposito di questa rappresentazione, seguì un fatto che fece molto onore al pubblico bolognese del Teatro del Corso. Il quale, non era — Dio guardi —

senza difetti: non sapeva imporsi nè imporre quel silenzio, quella religiosa attenzione che mettono in ascoltare i públblici delle altre città, primo fra tutti quello di Napoli, poi quelli di Firenze, e di Milano, e di Roma; ma aveva poi certi scatti, da ben ricompensare quel difetto.

Alle prime scene del *Goldoni* il pubblico bolognese, avvezzo ai colpacci di scena dei drammi francesi, si provò a mostrare, col ronzìo della platea, col chiacchericcio dei palchi, la sua disattenzione: e già alcuni colpi di mazza minacciosi, forieri di tempesta, si facevano sentire sul tavolato della sala. Intanto, la commedia si svolgeva colla magnificenza dei suoi dialoghi, colle festività de' suoi casi; e la disattenta udienza tacque un momento, e di lì a poco dette la stura agli entusiastici applausi.

Viva Ferrari, viva la commedia italiana si gridava fra lo scroscio dei battimani, così che l'autore n'ebbe, chiamato al proscenio infinite volte, commozione quasi di dolcissime lagrime.

Per la sera seguente era annunciata la beneficiata (serata d'onore) della prima attrice Robotti, coll'*Onore della famiglia* dramma francese, non però mostruoso. Il teatro era venduto da prima che andasse in iscena il *Goldoni*. Questo, delle serate d'onore della prima donna era allora, ed è anche adesso un grosso affare. Il successo di un altra commedia non poteva nè può oggi far rimandare la beneficiata della prima attrice. Se mai, le repliche della commedia piaciuta, si riprendono dopo. E così avvisò il Robotti, capocomico; e lasciò ferma la serata d' onore della moglie, anzichè far la seconda recita dello acclamatissimo *Goldoni*.

Il pubblico, stipava il teatro. Si alza il sipario. I

nomi francesi dei personaggi della commedia esotica cominciano a dar su' nervi all' udienza; qualcuno esce a dire *Basta,* un altro gruppo: *Vogliamo il Goldoni;* e tutto il pubblico, *sì, vogliamo* il *Goldoni e la commedia italiana!...* E si calò il sipario sulle prime scene della commedia francese, per rialzarsi poco dopo colla replica del *Goldoni,* a cui altre seguirono sino al termine del carnevale. La Robotti ne pianse; ma non a lei, la lezione era data, e bene, al capocomico suo marito.

Per dare a ciascuno il suo, in questo importante argomento di una commedia che inizia un periodo di risorgimento del teatro nazionale, e dopo aver consegnato al giusto giudizio dei posteri il nome di coloro che, anco incoscientemente, di quell' opera attraversarono o ritardarono il successo trionfale, la futura storia del nostro teatro dovrà tributare encomio e gratitudine a coloro che, nonostante le perfide sirti, quella commedia condussero al porto fortunato della ribalta.

E dovrà darsene merito, per il primo, a Filippo Berti che fece ciò che di far ricusarono tre sommi attori e capocomici; la lesse. E, letta, l' apprezzò secondo meritava; e ne indisse lo studio agli alunni della Scuola, e ne curò per più mesi le prove. Benemerita dell' arte altresì, quella modesta ma eletta udienza fiorentina che fu prima ad apprezzare il lavoro; indi l' attore Majeroni, che lo fece acquistare al suo capocomico Dondini; e i pubblici di Venezia, di Torino, di Milano, di Bologna i quali, presso che simultaneamente, acclamarono *Goldoni e le sue sedici commedie nuove.*

Ma sopratutto, in questa sorta di cose, è il primo che conta. È dunque a Filippo Berti che devesi la gratitudine maggiore, a Filippo Berti che vedremo felice

discopritore di altri due ingegni drammatici, Luigi Suner e Achille Torelli; a Filippo Berti, cui ben s' addice la epigrafe da Zanobi Bicchierai dettata sul suo sepolcro al Monte alle Croci: *accorato che non potesse tutto effettuare il pensiero dominante della sua vita.* Il Berti morì in Firenze il 6 aprile 1872.

Il 9 marzo 1889 segnò una data funesta per l' arte italiana. Si spense in Milano l' autore del *Goldoni* e della *Medicina di una ragazza ammalata.*

Da parecchi anni, gli sfuggiva il successo: o gli era così conteso, ch' era assai se glie ne rimanevano nelle mani i brandelli. Non leggeva più le commedie a nessuno; non le leggeva, soleva dire, neppure a sè stesso. *Il signor Lorenzo* commedia coraggiosamente anticollettivista, gli tirò addosso le ire del partito. *Separazione* in cui è un primo atto che sarebbe da sè solo, staccato, una commedia perfetta, non andò neppur essa a versi di tutti i pubblici. Sconfortato, diceva sorridendo di sè, non essere più che un ex-illustre. Racimolò gli studi già fatti sul tema storico del Fulvio Testi, unì insieme alcune scene in cui scoppiettava ancora la prisca comicità, ve ne unì altre in cui la corda patriottica vibrava ancora solenne; e il tutto chiamò *Bozzetti letterarii e politici del seicento.* Egli, che col *Suicidio* aveva fatto incassare duecentomila lire al capocomico Bellotti Bon, aveva bisogno urgente di mille... E per questo prezzo, ridotto su quello richiesto dall' autore, l' Accademia dei filodrammatici di Milano acquistò il diritto di recita del *Fulvio Testi.* Tutti predicevano il fiasco. Sarà l'ultimo, diceva egli stesso. Fu invece un successo: bensì, ahi l'ultimo dei suoi molti successi.

Si direbbe che la fortuna scenica, chiamata *dubia*

da Terenzio, serbasse a questo forte atleta semicaduto, l' ultimo scatto delle membra poderose! Si direbbe che sulla chioma canuta del laureato poeta il genio dell' arte avesse voluto posare l' ultima corona!...

Il successo del *Fulvio Testi*, cordiale, spontaneo, universale, sembrò far cessare al Ferrari le sofferenze cardiache ond' egli da tempo era, specie la notte, assalito. Ma il balsamo fu scarso alla inciprignita piaga. Morì sereno, scherzando col dottore Todeschini che gli diceva, esaminandolo: *Guardami bene.* E a lui, *sì,* rispose, *ti guardo negli occhi che sono tanto belli ;* spiritoso ricordo della *Partita a scacchi* del Giacosa.

In Roma, la società degli autori il 16 maggio successivo alla morte di lui, ne fece la cerimonia commemorativa nel salone del teatro nazionale. Parlò del commediografo modenese il suo amico del cuore, l' autore di *Cuore ed arte,* Leone Fortis, presentato alla commossa assemblea, con nobilissime parole, da Ferdinando Martini.

E dal Martini fu dettata la seguente epigrafe, scolpita in marmo nell' atrio del teatro suddetto.

Eccola :

PAOLO FERRARI
DA MODENA
FRA I COMMEDIOGRAFI ITALIANI DEL SUO TEMPO
IL PIÙ ILLUSTRE
IN QUESTO TEATRO
NEL FEBBRAIO MDCCCLXXXIX
POCO AVANTI LA MORTE
EBBE DAL PUBBLICO
MEMORI SALUTI E PLAUSI
CHE DOVEVANO ESSERE GLI ESTREMI

—

LA SOCIETÀ DEL TEATRO DRAMMATICO NAZIONALE
Q. M. P.

*
* *

Mentre il *Goldoni* faceva sua via trionfale sui maggiori teatri della penisola, al Cocomero in Firenze s' andava affermando nelle simpatie del pubblico l' avvocato Tommaso Gherardi del Testa, già mentovato in questi ricordi. *Il sistema di Giorgio* e il *Sistema di Lucrezia* sberteggiavano giocondamente i ricordi dei coniugi superstiti, da costoro rivolti contro il coniuge delle seconde nozze. *Il Regno d' Adelaide,* appositamente scritto per Adelaide Ristori, inneggiava al trionfo di una astuta vedovella, che vuol prendersi sollazzo di un giovinotto di provincia il quale a sua volta conquista il piccolo regno e, inclusive, la piacente regina. Questa rivendicazione dell' uomo sulla donna, nelle amorose giostre, è il tema favorito ed insistentè di questo piacevole commediografo che ebbe il segreto di un dialogo spontaneo e vivace, improntato alle norme del buon senso, e della convenienza sociale. Non si domandino al poeta di Terricciuola pisana ardui quesiti da sciogliere, nè verità coraggiose da affermare; egli si contenta di recar sulla scena innamorati fisiologici, punto nervosi; vecchiotti adusti, ancora solleticati dal pungolo della galenteria; gente sana, e vera, figure bonarie, di media statura, ma di inesauribile buonumore. Una delle più festose commedie del Gherardi, di questo tempo, è un *Padiglione delle Mortelle*, in cui amori senili sono costretti a capitolare innanzi alla poesia della giovinezza. Sono veramente notevoli di brio e di comicità le scene che s' avvicendano in questo lavoro, così che l' ascoltatore è tratto in un crescendo di gaie impressioni, che l' una all' altra si succedono in ordine di ar-

tistica progressione. Ma nuoce al buon gusto della tecnica, il continuo appiattarsi che il protagonista e il servo di lui fanno nel padiglione onde la commedia s' intitola. Quel giocare a mosca cieca, che dura per ben tre atti, rileva troppo l' artificio, e finisce col toglier vigore al componimento. E così in questa come nelle altre commedie del Gherardi Del Testa, è troppo assente l' elemento passionale e quello della curiosità; si direbbero una apologia dell' *aurea mediocritas,* ed è mediocre, per superficialità, anche il *telum* della satira che non giunge a mezzo del tiro.

Solamente nelle *Scimmie* egli si aderse alla satira dei costumi provinciali della Toscana; ma la commedia, se bene allegrissima, impastata sulla base di un giovinotto che descrive quella gente piccina a uno zio assennato e ben pensante, rassomiglia troppo allo sfilare delle caricature in una lanterna magica.

Di osservazione più profonda, di maggior nerbo satirico, di più signorile disegno dava prova l' *Anonimo fiorentino*, sotto il quale celavasi, più per riguardi di etichetta che per una falsa modestia, il commendatore Vincenzo Martini, alto funzionario del governo granducale. Già colla *Donna di quarant' anni,* e con altra commedia di pratica filosofia della vita, intitolato *Il Misantropo in società* il Martini avea dato prove d' intendere assai bene l' intento civile e sociale del teatro. Finalmente anche a lui venne fatto di scrivere, se non la pagina immortale, quella almeno che registra il nome suo ne' fasti del teatro italiano.

Dalla Compagnia Robotti-Vestri, quella stessa che imprima rifiutò e poscia rappresentò il *Goldoni,* fu recitata al Cocomero una commedia in cinque atti, dell' anonimo fiorentino, intitolata *Il Cavalier d' industria.*

Era a quel tempo, ne' saloni fiorentini, un mal vezzo che vedremo poi flagellato anche da Luigi Suner nei suoi *Gentiluomini speculatori;* e cioè la festa che si faceva, e l' entusiasmo con cui vi si accoglievano i forestieri, senza badar troppo chi fossero, e purchè portassero un nome straniero ed un blasone, inquartato: magari falsi, quello e questo. Specialmente il sesso gentile si segnalava in questo feticismo per la gente da fuori.

Le graziose signore fiorentine perdevano la bella e gentile testina per questi *Lovelaces,* per lo più russi, che capitavano all' ombra del campanile di Giotto con un titolo di principe, e con un casato che finiva in off. I giovinotti dell' alta società fiorentina si vedevano così privati delle grazie del gentil sesso, mentre la parte seria della cittadinanza vedeva in questa mania del forestierume una offesa e un pericolo per l' amore del natìo loco, memore dei versi del Giusti:

« Chi il fiasco paesano sprezza,
E il mento in forestieri unti s' imbroda,
La cara patria a non curar, per moda,
Talor s' avvezza. »

E la commedia del Martini si svolge appunto sul tema di un certo messere, principe o duca di non so qual nordica regione d' Europa che, venuto in Firenze, in breve volgere di tempo innamora le signore, si fa amici i giovinotti, seduce gli usurai, magnetizza tutti. Il suo appartamento s' apre a teneri colloquii con le più fulgenti bellezze della capitale del Granduca; una viene, e convien nasconderla per dar luogo all' altra, e poi far sgattaiolare quella e questa per l' arrivo del fidanzato, o del marito. I più sordidi usurai delle tribù di Giacobbe subiscono anch' essi il fascino di quest' av-

venturiero che credono ricco a milioni, mentre al finir della commedia, e prima di prendere il volo per sempre, il bel forestiero si degna di smorzare un lume, per mettersi in tasca una collana.

In questo *Cavalier d' industria* è ammirevole sopra tutto il primo atto che è la esposizione della commedia e la presentazione dei personaggi fatte in modo che meglio non fu mai nè prima, nè poscia. È l' atrio della *Pergola,* finito lo spettacolo. Scendono dallo scalone avvolte nelle pelliccie e nelle mantelle le signorine, e signore: e il grido dei servi che chiamano la carrozza, annunzia in modo naturalissimo il nome e i titoli di ciascun personaggio. Due maldicenti s' indugiano in attesa delle loro carrozze che son fra le ultime; e l' uditorio, che da essi ha appreso la biografia degli altri, apprende solo al calar del sipario i nomi dei due biografi spiritosi.

Tutta la commedia è condotta con grande finezza di colore, e di osservazione; la società fiorentina d' alto bordo v' è colta d' un tratto, quasi di sorpresa, come in una fotografia istantanea. La cecità degli ingannati è senza scuse, ed appare così visibile, che non se ne vuol troppo all' ingannatore che vedesi, quasi con rammarico dello spettatore, commettere — come si è detto — un furto volgare e inverosimile. E questo è l' unico appunto che la critica può fare alla bellissima commedia.

Come avviene di tutti i grandi successi, che scatenano le invidie più feroci, si buccinò anche per questa commedia, di plagio: e si tirò fuori un *Cavaliere d' industria* d' un certo Torello Torelli, carneade della drammatica letteratura. Ma il cavaliere del Torelli non ha nulla che fare coll' avventuriero del Martini, e c' è

fra i due, la differenza da un mostro a un Antinoo. Un solo punto di somiglianza è nel furto finale; ma il Cavaliere del Torelli invece di una collana di brillanti, si mette in tasca due miserabili candelieri d' argento. I due componimenti non somigliano che in una brutta cosa onde non è guasto l' informe aborto torelliano, ma che è una macchia nel sole della martiniana commedia.

L' attore Giuseppe Peracchi, che sostenne la parte del protagonista, fu mirabile d' eleganza, di brio, di sfacciataggine. Era egli un bellissimo giovine, maestro del vestire a foggia. Il suo apparire sul palco suscitava sempre un mormorio d' ammirazione, specie dalle signore. Lungamente applaudita visse sulle scene la commedia dell' anonimo fiorentino, finchè durò al Peracchi la gioventù e la bellezza; ma, anche adesso, dopo tanti anni, o se ne oda la recita, o se ne faccia la lettura, si è tratti a riflettere che commedie così bene impostate, così finamente condotte, con sì giusto e alto bersaglio ai dardi della satira che le informa, non trovansi in gran numero nel teatro delle altre nazioni; e neppure in quel teatro francese, al quale di certo i nostri ricordi non lesinarono, nè lesineranno mai, la ben dovuta ammirazione.

Non potremmo chiudere la parentesi di questo periodo di attività nel bilancio dell' arte drammatica in Firenze, senza accennare ad altre individualità del tempo: e sopratutto al ritrovo, ancora ricordato e forse anche adesso non dismesso dalla clientela, che avevano i comici, gli autori, gli impresarii, e gli agenti teatrali. Era, ed è fors' anche adesso, un piccolo caffè, chiamato dell' Ebe, ai fianchi d' Orsanmichele; e dicevasi an-

cora caffè delle catene, per la cinta di queste ond' è bene avvisatamente circondato il monumento.

In quel caffè le consumazioni erano assenti, o innominabili. Un vecchio calamaio di maiolica, coll' inchiostro più fuori che nello stoppaccio, con una penna d' oca esausta pel soverchio uso, e spennacchiata dalle riflessioni degli scriventi che si piacevano nei momenti gravi, di morsicchiarla scrivendo, passava da un tavolino all' altro, secondo il bisogno, per firmare scritture, segnare indirizzi, prendere appunti. All' *Ebe* convenivano i comici triti in canna, i capocomici angustiati, e i sensali, specie di falchi, sempre in busca di preda da ghermire coll' unghie sudicie.

Bazzicavano ancora filodrammatici affliggentissimi, cui riusciva talvolta trovar posto in qualche Compagnia, ammalata d' intermittenza nello spesato; autori principianti o giubilati, che venivano a portare i loro scartafacci ai capocomici, che in quel momento avrebbero preferito un francescone.

Erano avventori immancabili dell' Ebe il *Bellagambi,* antico comico di così alta statura, che dovette smettere l' arte per la grande inverosomiglianza ottica di veder sulla scena un gigante, in mezzo a relativi pigmei, e che scriveva a distesa *spettacoli*, quali descrivemmo più sopra, e li propinava al pubblico d' oltr' Arno della Arena Goldoni; il plácido Giuseppe Calenzuoli, giovane e studioso uomo, che cominciava già allora a scrivere le sue garbate commedie di cui una sola ora vive, il *Sottoscala;* e l' accigliato, ma eccellente Francesco Coletti, ancor lontano dallo immaginare e dallo scrivere quella graziosissima farsa, che è anche adesso acclamata, *Meglio soli che male accompagnati*.

L' aristocrazia dei comici e dei poeti si adunava nel

camerino del Cocomero, a far la corte allo impresario Mariano Somigli, a cui succederà ben presto, nel governo del teatro di via Ricasoli, quel Cosimo Caiani famoso per fregarsi le mani, nelle sere di piena, con tanto ardore d'attrito, da sprigionar scintille dalle gemme de' suoi anelli. Raccolse, nello storico camerino, disegni pregevoli di caricature spiritose di commedianti e di autori, così che è divenuto un museo giocondo, sebbene sieno spariti dal mondo quasi tutti gli originali, compreso il loro solerte raccoglitore.

A completare il quadro, lì, in faccia al teatro del Cocomero e alle cinque lampade accese innanzi alla Madonna, era una osteria da disgradarne la *Tana del carbone.* Ivi, a quel tempo, dopo il teatro, andavano a cena artisti, autori, cultori dell'arte. Vi capitavano talora scultori come il Duprez, tenori come il Beaucardè, il Gherardi del Testa, Luigi Alberti; attori come il Salvini, come il Rossi, come il Morelli; autori e giornalisti come Collodi, i fratelli Arbib, Montazio, Checchi, Ademollo, Ferdinando Martini.

L'osteria è sparita; ma ahimè con essa sono spariti presso che tutti i geniali artisti che la frequentavano. Dal tempo di cui scriviamo, essa durò sino all'esodo della capitale. Si andò alla gran Roma; ma lì, a quel teatro, innanzi a quel pubblico, là dove sbocciò e si espanse la bella fiorita del nostro teatro, ivi è sempre rimasta l'arte e la commedia italiana.

*
* *

Intanto, un anno primo del *Goldoni,* e precisamente nell'autunno 1852 al teatro Re di Milano, si era rappresentato *Cuore ed Arte* di Leone Fortis. Nello Studio di Padova, fra le allegrie della scolaresca del Bo era venuto di moda il tentativo drammatico. Il Prati

avea tirata giù una specie di tragedia civile, un *Alfredo* discendente in linea retta da Jacopo Ortis, un eroe che si tenea vicino, sullo scrittoio, per ogni buona occasione, una tazza di veleno. Gli amici del Bo, lo chiamavano il signor *Alfredo dalla scodella.* Federico Seismit Doda, che diverrà poi Ministro delle finanze nel regno italiano, avea cimentato sulla ribalta il pudore, pare impossibile, di *Due Donne di Francia.*

Il Fortis, che in collaborazione con un altro caposcarico di studente, avea abborracciato un dramma di cronaca, portato dalla scolaresca su gli scudi che non aveva, arrivò a Milano tutto pieno di drammaturgia. Fanatizzava allora il pubblico del teatro Re Fanny Sadoski, prima attrice della Compagnia Lombarda. E la donna bellissima, una sera, rientrando dalla scena nel suo camerino fra un folto corteo di ammiratori, si volse al Fortis quasi avesse fiutato in lui il suo uomo, e gli chiese, brusca, perchè non le scrivesse un dramma. Il Fortis a cui gli occhi dell' attrice avrebbero fatto fare ben altro, promise, cavallerescamente spavaldo.

E l' autunno susseguente, quando Fanny Sadoski dalla Lombarda era passata alle paghe del capocomico Astolfi, ebbe dal Fortis il manoscritto.

Era proprio quanto desiderava da lui: un dramma di grandiose proporzioni, e di romantiche fosforescenze. L' analisi di un cuore di donna filtrato in sette lunghissimi atti, attraverso la corte di Federico il Grande, e quella di Luigi XV: una gran donna che muore attrice famosa: Voltaire e il suo amico di Sansouci, sulla scena: l' apoteosi della passione, il delirio della idealità; un via vai sulla scena di cortigiani, di ufficialetti, di dame; una calei des copia di pizzi, di brillanti, di uniformi, di decorazioni, di parrucche in-

cipriate; versi amatori, satirici; declamazioni classiche, in mezzo a quel turbinìo dell' orgia romantica.

Allora, il romanticismo che in pochi anni si ridurrà agli sgoccioli, era la libertà del pensiero, la libertà dell' arte, la libertà di tutto ciò che splende, che s' agita, che declama. Il classicismo, che prenderà poi la sua rivincita, pareva reazione, regresso, oscurantismo.

Sia comunque di queste questioni bizantine, cui darà un colpo mortale il *Goldoni* di Ferrari (parliamo sempre del teatro), il dramma di Leone Fortis, colla imponenza storica dei personaggi, colla fioritura del pensiero, col calore della passione, col colorito smagliante del dialogo che parlava al cuore, alla mente, alla fantasia, era davvero una splendida manifestazione d' arte, cònsona al gusto dei tempi, altamente suggestionatrice di aspirazioni ideali e di poetiche fantasmagorie.

I nostri giovani critici hanno un bel sogghignare oggi giorno alle rappresentazioni di *Cuore ed Arte* (che si recita tuttora); i nostri giovani commediografi, scarsi d' immaginazione e costretti a impressionare il pubblico colle salace lubricità, o coll' eterno suicidio indispensabile a chiudere il magro dramma moderno, gridino pure al grottesco, al vecchio, all' antiquato; ma la storia del teatro italiano dovrà registrare, a suo tempo, quest' altro trionfo della scena nazionale a cui nulla mancò, a cominciare dal genio — è la parola, — dell' attrice che la prima volta se ne fece la interprete e che dalle altre compagne d' arte, la Ristori, la Cazzola, la Robotti fu emulata: e a finire all' entusiasmo del pubblico, e agli osanna della critica, vera interprete della universale consacrazione di questo lavoro alla posterità.

Achille Majeroni, che un anno dopo immolerà baffi e pizzo al *Goldoni,* e li manderà in un astuccio a Paolo Ferrari, come dono all' amico e come omaggio al commediografo, ebbe la sorte di far parte della prima rappresentazione anche di *Cuore ed Arte.* Si direbbe che il nobile artista, in compenso degli affanni e dei disastri economici, che in parte meritò, dovea portare nel sepolcro la gloria di aver recitato la prima volta, al cospetto del pubblico italiano, i due lavori, il *Goldoni* e *Cuore d' Arte,* sui quali s' inizia il risorgimento del nostro teatro dopo le vicende del quarantanove; e che, dopo un altro breve periodo decennale che precede la unificazione d' Italia, rimangono segnacolo della rifioritura dell'arte drammatica italiana che prosegue, più o meno osteggiata dalle solite temperie della invasione forestiera, sino al chiudersi di questo secolo, per tante altre ragioni memorando alla posterità.

Rappresentarono il *Cuore ed Arte* al teatro Re di Milano la Sadoski (Gabriella di Tesken), Achille Majeroni, (Conte di San Lorenzo) Giacomo Glech (Federico Secondo) Gaspare Pieri, (Voltaire). Sosteneva la parte del conte di Freibach Teodoro Raimondi, giovane e gentile attore per le parti amorose, ahimè, crudelmente rapito, a vent' anni, dalla tubercolosi allora ferocemente devastatrice. Il capocomico Astolfi, pessimo attore, non guastò la graziosa parte del poeta La Serre; il Mancini rese con automatica aristocrazia il tipo nordico del principe di Valitzin. Ci convien soffermarci un momento sul giovine attore che tenne la parte di Voltaire. Egli iniziò, con essa, una carriera luminosa nell' arte. Da quelle sere il teatro italiano ebbe in questo giovine meridionale un attore comico che farà impallidire gli astri che allora si chiamavano i due Bellotti,

Cesare Dondini, Salvatore Rosa. Abbiamo nominato Gaspare Pieri, che diverrà il *Colombi* ideale della *Satira* e *Parini* di Paolo Ferrari, e che durerà lunghi anni, avveduto capocomico, e attore acclamato, e la cui morte — immatura — segnò dell' arte e del teatro italiano un lutto non ancora cessato, e una lacuna non ancora interamente riempiuta.

*
* *

È vezzo di questa Italia nostra, sempre al proposito di arte drammatica, prendere a due mani il successo di un autore e di un attore per isbattacchiarlo, arma contundente e perforante, sulle spalle di un altro autore od attore già acclamato. Così, a Leone Fortis si volle sfrondare il lauro di *Cuore ed Arte* coll'esagerare il successo, non meno degno e meritato, del *Goldoni:* di tal che il Ferrari al Fortis e il Fortis al Ferrari durarono alcun tempo, l'uno all'altro, antipatici. Ma venne la sera in cui Paolo Ferrari assistè a una rappresentazione di *Cuore ed Arte*, e Leone Fortis a una del *Goldoni;* il primo trovò nel lavoro del Fortis il classico ammodernato e il romantico vero che gli piacevano; e il Fortis, ascoltando il *Goldoni,* gridò « ma che classicismo! questa è arte vera, arte nuova, libera d' ogni pastoia come e meglio che la mia. » E i due autori che la malignità cercò dividere, s' abbracciarono nella reciproca ammirazione del rispettivo loro valore; e furono di poi tanto amici, che anche di questa amicizia volle occuparsi la malignità, per convertirla in ispirito di chiesuola, e in accomandita di scambievole incensamento.

Il successo di *Cuore ed Arte* fu così grande e clamoroso che indusse l' avvocato Righetti, divenuto capo della Reale Sarda dopo la morte del padre, il conte

Domenico, ad offerire al Fortis il posto di poeta della compagnia. L' esibizione di questa rimunerata onorificenza, il sogno dorato dei commediografi del tempo, che toccherà poi a Paolo Giacometti, fece prorompere contro il Fortis tutte le collere della invidia. Le fanfare della critichetta teatrale sfoggiarono le stonature dei loro ottoni, mentre sott' acqua lavoravano le torpedini della cattiveria letteraria. Si tirarono fuori certe lettere di una certa *Madame* di Francia, e si asserì che da esse il Fortis avea levato, pari pari, il suo dramma. La calunniosa sciocchezza fu presto sepolta nel fango ond' era nata; ma non per questo ristarono l' ire contro il drammaturgo padovano.

*
* *

L' Astolfi, sin dalle prime repliche del *Cuore ed Arte*, gli aveva dato incarico di scrivere, per contratto, un nuovo dramma; e il Fortis lo avea scritto, in un paio di mesi: *Fede e lavoro*. Un dramma, in cui è accesa la lotta fra il capitale e l'industria; ove il lavoro combatte e vince, per levarsi di sotto alla speculazione che lo sfrutta. Un tema che interesserebbe moltissimo anche adesso. Al Majeroni, nella Compagnia Astolfi era succeduto, nientemeno, Tommaso Salvini; non ancora il celebre di pochi anni dopo, ma la più bella energia giovanile dell' arte d' allora. Alla Sadosky, era subentrata Carolina Santoni, alla vigilia di dover lasciar le scene per sempre. Il dramma, che si legge con piacere anche adesso, era un po' farraginoso, e sotto il peso di un dialogo, bellissimo, ma troppo magniloquente, stavano a disagio le bellezze non comuni del componimento. Certe antipatiche contrarietà, le quali precorrono sempre il disastro, s' erano già rilevate. Non al teatro Re, vecchio e sacro tempio della prosa milanese, ma al tea-

tro della Canobbiana, vasto e sordo, si sarebbe recitato il dramma; e, per giunta, insieme con la rappresentazione di un ballo nuovo del Casati; e, per fine, nè si crede neppure adesso, il ballo si sarebbe incuneato fra il dramma nuovo, dopo due atti di esso, e prima degli altri due; un orrore, insomma.

Il Fortis, un po' ebbro ancora del successo di *Cuore ed Arte* piegò, non curandole, non preveggendone i tristi effetti, a queste barbare condizioni. Breve, i primi due atti di *Fede e Lavoro,* piacquero: e l'autore fu più volte acclamato al proscenio; ma, negli altri due, il pubblico raffreddato nelle sue impressioni dalla spettacolosa rappresentazione del ballo, quasi dimentico dell'argomento, si fe' presto insofferente a certe lungaggini, non si rese più conto di precedenti che non ricordava; e, per quanto il Salvini, il Woller, il Pieri recitassero con quel coraggio eroico che è indispensabile a fare il proprio dovere innanzi a un pubblico che, prima, mormora, poi rumoreggia, e poscia schiammazza, *Fede e Lavoro* cadde di stianto, e per non rialzarsi mai più.

Poveri i miei denari, strillava sul palcoscenico, al calar del sipario fra il tumulto, l'ignobile capocomico Astolfi; a cui il Fortis, con dignità: rasserènati, il contratto non vale.

Poco durò la gioia dei nemici del Fortis. Un suo *Camoens,* o *Poeta e Ministro,* fu messo a studio dalla Reale Sarda, e rinnovò le glorie di *Cuore ed Arte.* Questa volta il serpe della diffamazione drizzò le velenose sue spire dal palcoscenico del Carignano. Uno dei primarii artisti della Reale, del quale taceremo il nome, pel rispetto a un illustre sepolcro, fece circolare fra i

compagni, alla prova, un fascicoletto stampato che conteneva un dramma francese, intitolato anch' esso *Camoens,* e tradotto, al solito, da un malfattore della penna.

Nessuno leggeva il dramma francese (la lettura è sempre stata un po' ostica ai comici, per quanto regi) ma la identità del titolo e di qualche personaggio storico, persuadevano del plagio chi più desiderava (ed erano molti) che plagio ci fosse.

Qui il lettore, se pur ne hanno questi ricordi, si domanderà come avvenga che si volgano crudelmente avversi al poeta coloro che ne interpretano l' opera, e che a lui dovrebbero stringersi nella sacra fraternità dell' arte. Ma, pur troppo, in Italia, è così. Tra comici e autori, palese o celata, audace o codarda, giustificabile o senza ragione, è guerra. E ne dicemmo le origini e le cause quando parlammo del Modena e della invasione delle commedie francesi del 1830.

L' accusa di plagio, avvalorata dall' autorità dell' accusatore (che si teneva però nell' ombra) circolò così, che giunse all' orecchio dell' accusato. Il quale, altamente chiese ed ottenne si formasse un giurì, delle più autorevoli e competenti persone (il Brofferio, il Romani, il Vico) si componesse; e alla sentenza che ne sarebbe uscita, si rimandasse l' entrata di lui a poeta della Reale. Il giurì sentenziò non solo che non era ombra di plagio nel dramma italiano, ma dichiarò aperto la grande superiorità artistica di questo, al paragone col dramma francese. E così i detrattori n' uscirono doppiamente scorbacchiati, nell' odio cioè al poeta italiano, e nell' ebete feticismo per il componimento straniero.

Il Fortis, sebbene così splendidamente riabilitato, ricusò con nobile alterezza l' ufficio di poeta della Reale che il Righetti non poteva più ricusargli. E si badi che ricusare quel posto, a quel tempo, in quella Compagnia, con la provvisione non disprezzabile di tre o quattromila lire l'anno, era proprio un eroismo, degno degli eroi drappeggiati sulla scena dal nostro poeta.

A queste amarezze, se aggiungiamo *una Duchessa di Praslins* che, dagli attori della stessa Reale mal recitata al Cocomero di Firenze, gli fu sonoramente fischiata, arriveremo a comprendere come Leone Fortis, l' autore di *Cuore ed Arte* che anche adesso, dopo cinquant' anni, suscita le commozioni e i plausi della prima sera, desse per sempre un addio al teatro; e lasciasse la penna del drammaturgo per affibbiarsi la giornèa del critico. La tenne egli con moltissimo onore e non senza amarezze sino alla morte, seguita in Roma poco dopo quella di Paolo Ferrari suo, più che amico, fratello. Quando a lui, pubblicista illustre, fondatore di giornali che dal suo nome acquistavano il valore di un patrimonio, si facea ressa affinchè scrivesse ancora per il teatro, rispondeva che lo avrebbero inesorabilmente fischiato, se anche fosse riuscito a scrivere la *divina* commedia.

Fu critico intellettuale, severo più per aristocrazia d' ingegno, che per animo bieco; fu accusato di deliberati entusiasmi per Paolo Ferrari: ma, oltrecchè l' entusiasmo pel modenese non era proprio buttato via, il vero è che accolse, aiutò, incoraggì i giovani valorosi che picchiarono all' uscio della nostra scena. Ai vincitori, si chiamassero Leopoldo Marenco o Pietro Cossa, o Felice Cavallotti, innalzò in Milano, di buona voglia, insieme con Paolo Ferrari, gli archi trionfali.

Dell' arte drammatica visse sinceramente, fervidamente invaghito. Egli, occupatissimo in Milano nel giornale politico *Il Pungolo,* che gli fruttava oro a manciate, piegò volenteroso all' immane fatiche di un Giurì, leggendo lavori a centinaia, e riferendo sopra ciascuno di essi con particolareggiata cura e con arguto discernimento. Fece parte, instancabilmente, della Commissione governativa pel giudizio dei concorsi drammatici; e, negli ultimi anni, già divenuto cieco per progressione di paralisi, si facea condurre al ritrovo dal fidato braccio d' un antico compagno di lavoro, e si sentiva felice nell'udir leggere i componimenti, nel seguire la discussione ch' essi suscitavano: e dicea di sentirsi rivivere, lui, vecchio, stanco, omai povero, e immedicabilmente malato, ai bei tempi del lavoro, della giovinezza, della gloria. Pace alla nobile anima sua.

*
* *

Nè dormiva sugli allori del *Poeta e la Ballerina* Paolo Giacometti, già venuto alle paghe della Reale come poeta di Compagnia. Sbollita la furia dei lavori quarantotteschi, tra quali però è da lodare un *Siamo tutti fratelli*, inno alla concordia degli italiani e alla carità della patria; e smaltito il fiasco di una *Isabella del Fiesco* tragedia in cui troppa avean parte i dolori viscerali di un avvelenato tiranno, il poeta genovese si diè di buzzo buono a produrre. Già con *Gaspara Stampa* avea illustrate le immeritate sventure di una gentil poetessa subalpina: e con le commedie *Il fisionomista e Quattro Donne in una casa* ricordò la festosa semplicità goldoniana. Nulla di più comico che le can-

tonate prese dal seguace di Gall e di Lavater, i cui prognostici si possono dire prova impagabile dell'asserto contrario. Risentivano ancor la politica, ma con senso d' arte, *Gli educatori del popolo*, opportuna satira agli arruffoni del tempo: e un *Cola di Rienzo,* in verità, un po' troppo declamatore. Ma in due lavori di commedia famigliare, il Giacometti rimesse fuori le unghie leonine. S' intitolano essi *La donna,* e *La donna in seconde nozze*. A dì nostri, in cui ha voga sulla scena una tal quale psicologia di parata, fatta più che altro a base di nevrastenia, un titolo come *La Donna,* parrebbe o troppo, o troppo poco. La commedia giacomettiana, senza lustro di psicologia ansimante, pinge alla brava un cuoricino femmineo, e vi mette al fianco la fotografia del più bel capo ameno che siasi mai visto sul palco sotto la giornea del *brillante*. Nella *Donna in seconde nozze* è invece uno studio, dal vero, dello spaccato di una famiglia, in cui la vedova rimaritata con prole del primo coniuge, arriva persino a sentir fischiare la verga sul volto dei figli, dalla mano stessa dell' uomo che la impalmò la seconda volta.

Il Giacometti per mettere in iscena questa sua commedia, scelse Bologna ove la Reale recavasi, ogni anno, d' ottobre. Il pubblico del teatro del Corso (s' era nel 1852, e il *Goldoni e le sedici commedie* non avea ancora detto il verbo novo dell' arte italiana) avvezzo ai drammacci francesi, ai *Vetturali*, ai *Caporali,* ai *Guardacoste*, tumultuò sin dalle prime scene di quella commedia, amenamente famigliare. E le barcacce sbadigliavano, e le mazze picchiavano sodo in platea, quando si venne alla gran scena della madre, rimaritata, che vede lo scempio delle sue creature del primo letto. La brava Robotti, che nelle situazioni *vere* era fiamma

di verità, troncò a mezzo gli sbadigli degli eleganti, sospese in aria le mazze spaventose; pianse, imprecò, sublime nella invettiva e nelle lagrime. Il valoroso Gaetano Gattinelli, nella parte del nonno idolatra dei bambini percossi, compì il ravvedimento della sala, che da quella scena al calar del sipario non eccheggiò che di acclamazioni entusiastiche. Il Righetti direttore della Compagnia Reale, che, ai tumulti di prima, erasi fieramente trincerato dietro la lente dell' occhialetto, da cui fulminava il povero autore tra le quinte, si lasciò cadere la caramella per abbracciare il commediografo, rivissuto dalla sconfitta al trionfo.

Inclinazione e voti, altro dramma del Giacometti d' intenti civili, già accenna alle questioni dei conventi che si farà grossa in Piemonte; e precorre quella bellissima *Suor Teresa* dal Camoletti, benchè abbominevolmente dialogata, che Adelaide Ristori farà applaudire sulle maggiori scene del mondo civile.

Visse di lui poche sere *Il Milionario e l' Artista* ove il contrasto fra la ricchezza ciuca e birbona e il genio onesto ma trito in canna, è posto senza accorgimento d' arte. Licenziatosi dalla Reale, cui la soppressione dell' assegno votato dalle Camere subalpine più non consentiva il lusso di pagarsi un poeta, il Giacometti si messe a scrivere per Adelaide Ristori una *Giuditta* ch' ebbe splendidi riuscimenti, specie rappresentata dalla grande attrice e dal Majeroni. Uscito costui dalle Reale di Napoli, rappresentò *Oloferne* superbamente, sia per la dizione monotonamente barbara, sia per la persona pittorica, e per la fisonomia immobilmente sensuale e feroce.

Il Majeroni faceva imbrividire le platee quando

tuonava:

> « Il mio destriero
> Nitrì sui troni e si corcò sull' are. »

E Adelaide Ristori preparava gli italiani, precorrendo il vicino cinquantanove, con queste parole di Giuditta, belle di pensiero e di forma:

> « Il mio nome ai fanciulli imparate;
> Sappian essi che santa è la guerra
> Se l' estranio minaccia la terra
> Che il Signore per patria ci diè. »

E per Adelaide Ristori come già *Camma* il Montanelli, e il Bolognese *La figlia di Caino,* il Giacometti scriverà, in seguito, *Maria Antonietta*, ove la precisione storica è ravvivata da una possente teatralità. Il quadro di Versailles, colla rivoluzione che romoreggia lontana imprima, e poscia s' accosta sempre più minacciosa sin sotto il balcone della Austriaca terrorizzata, è tutto quanto possa l' arte del drammaturgo al servizio della storia.

Per Tommaso Salvini, in più dei mediocricissimi *Colombi*, rimasti appannaggio dei teatri diurni più screditati, il nostro genovese scriverà due poderosi lavori; un dramma di forte passionalità, e di intento umanitario, *La Morte Civile;* e una tragedia di soggetto greco, e greco pur esso di forma, un capolavoro; *Sofocle.* Dello stupendo *Sofocle* nessun attore, nè in Italia nè fuori, potrà mai interpretare, come il Salvini, la grande figura del primo tragico greco. Chi scrive queste righe, ricorda la prima rappresentazione di quella tragedia. La impressione che se n' ebbe, fu indimenticabile. Tommaso Salvini così era identificato nell' autor dell' Edipo che una sola aureola di gloria pareva avvolgere insieme

il poeta e l' attore. E la trovata della morte di Sofocle, che spira dolcemente intonando il *Peana*, colloca il Giacometti fra coloro dei nostri vati che più s' accostarono e sentirono l' Ellade divina.

Al paragone di un dramma come *La Morte Civile* che meritò gli encomi della difficilissima critica parigina per la quale nulla è di buono che francese non sia, e di una tragedia come il *Sofocle* che può essa stessa chiamarsi il *Peana* dell' arte tragica, che sono e che cosa valgono i pregi goldoniani di *Quattro donne in una casa*, l' onda di lagrime che fa versare *La colpa vendica la colpa,* il cui successo di commozione non ha riscontro che con quello ch' ebbe, a' primi del secolo, il dramma tedesco *Misantropia e Pentimento;* il gran quadro storico di *Elisabetta Regina d' Inghilterra* ove pure giganteggiò Adelaide Ristori e si fanno applaudire anche adesso le più modeste attrici; che cosa è il patetico frammisto alla satira del *Poema e la Cambiale,* che il Vollo imiterà nell' *Ingegno venduto,* e il buono sentimento della famiglia che prorompe nel dramma *Per mia madre cieca?* e la moralità popolare dell' *Indomani dell' ebbro?*

Oh, si ha un bel dire che il Giacometti è stato un declamatore, e si potrà dir con più di ragione che parte del suo teatro ha messo oggi assai rughe; ma quando un poeta drammatico ha nel suo stato di servizio *La Morte Civile e Sofocle,* per questo solo si può dire di lui che benemeritò dell' arte e della patria.

Era medico filantropo in Genova il dottore Evaristo Chiossone, amico dei comici e innamorato dell'arte drammatica. Tra una ricetta e l' altra scriveva drammi che si sperimentavano da quella società filodram-

matica, prima di essere esibiti da lui alla rappresentazione venale de' commedianti. Delle commedie di questo modesto autore si può dire come già dei proverbiali versi del Torti, poche ma buone; buone soprattutto, più chè nel senso artistico, in quello etico della parola. Tutt'altro che prive di pregi, la bontà di esse dovette cedere a quella dell' autore che fu medico filantropo, amico a tutta prova, esemplare cittadino, e padre di famiglia amorosissimo.

Quella, fra le commedie del Chiassone che veramente ebbe clamore di successo sulle scene italiane, specie se Tommaso Salvini vi sosteneva la parte di Domingo il mulatto, fu *La Suonatrice d' Arpa*. In quel tempo aveva gran voga il romanzo della Beeker-Stowe *La Capanna dello Zio Tom*: e il Chiossone ebbe la felice idea, non già di copiar nulla dal celebrato romanzo americano, ma di ritrarre una situazione patetica che di quello pareva un riflesso. Certo è che la scena tra Domingo e Giovanni De Rios, e quella fra Beniamino il marinaio e il predetto trafficatore di carne umana, suscitavano nelle udienze, fosser pure cultissime o popolari, un entusiasmo indicibile.

La critica domandò timidamente, che professione o qual condizione sociale si avesse quel Domingo che lì, nel dramma, non ha altri meriti che di essere mulatto e povero, per avere così ardente corrispondenza amorosa da una suonatrice d'arpa. Comunque, questo lavoro del Chiossone deve, per un principio di equità, giudicarsi anche dal grande effetto che produceva sulle scene; e che, malgrado le rughe, il vecchio dramma in gran parte produrrebbe anche adesso, se ringiovanissero per tornare a rappresentarlo, un Tommaso Sal-

vini e una Adelaide Ristori, che ne furono i primi e maggiori interpreti.

Meno fortunate, per quanto sempre applaudite, furono le successive produzioni di questo ingegno equilibrato, modesto, e, diremmo quasi, affettuoso.

Un *Cuore di Marinaio* dipinge al vero il vecchio ma umanissimo tipo dell' uomo abbronzato dal sole del tropico e dalle salsedini dell' oceano, il quale, come già al fischiar del vento e al prorompere delle tempeste, resiste e governa la vera procella che l'altrui tradimento ebbe a suscitargli nell' anima. C'è una commedia vecchissima, *Il lupo di mare* a cui parrebbe il Chiossone avesse dovuto ispirarsi in questo suo *Cuore di marinaio;* ma la somiglianza non è che del titolo, e giustizia vuole sia dato al medico genovese il merito della invenzione nei particolari della lotta in cui è impegnato il suo eroe, e nel trionfo che questi ottiene sopra se stesso mercè la santa e divina legge del perdono.

Nella *Sorella del Cieco* le lagrime di una tradita hanno vendetta dal fratello, le cui vuote orbite non possono più versarne. In questo dramma è molta teatralità; e, alla distanza di mezzo secolo, quasi precorre quel fatto di cronaca drammaticissimo, sceneggiato a di nostri dal Bernardini con *Un Cieco,* dal Montecchi con *Un salto nel buio,* e da Gerolamo Nani con *Una tempesta nell' ombra;* con buon successo, tutti. Anche nella *Figlia del Corso,* e dal truce argomento della vendetta, il poeta spreme il balsamo della pietà e dell' eroismo. La nobile fanciulla, protagonista di questo ben immaginato dramma, si vendica col sacri-

tizio dell' amor suo. Ma il sentimento gentile della famiglia e la dolce eredità del bene si svolgono maestrevolmente nel *Libro dei ricordi*, commedia in cinque atti non brevi, che però si ascoltano con piacere e con commozione. Un libro di memorie, sfogo quotidiano di un' anima buona, serve a salvare un' altra anima eletta dalle insidie e dal precipizio che a questa tende e dischiude un vil seduttore. Un nonno arzillo e sereno, una bella testa aureolata dalla canizie, passa attraverso la commedia, illuminandola col raggio della intemerata vecchiezza.

Nella *Torre di Babele*, commedia brillante in quattro atti, il Chiossone mira e raggiunge una meta alta e civile. Un giovinotto piomba come un fulmine in una vecchia villa, covo del retrogradume civile e politico. Da prima, vi è ricevuto come un cane in un gioco di bocce; tutti gli istrici del castello si stringono a riceverlo sulle loro punte; una cospirazione si è fatta per mandarlo a carte quarantanove.

Il bravo giovinotto resiste alle punture, sventa la congiura, e s' impadronisce della fortezza, piantando sui merli di essa il vessillo del progresso e della libertà. E, tutto questo, ottenuto con la più fine comicità, colla più ultronea naturalezza, senza declamazioni, senza forzate teatralità. Ed accresceva pregio al componimento la recitazione spigliata e geniale del Bellotti Bon, che faceva la parte del giovinotto conquistatore.

E il Chiossone avrebbe seguitato a completare il nostro teatro con buone commedie, se colei che, secondo il Petrarca

fura i migliori e lascia stare i rei

non avesse rapito all' arte, alla famiglia, alla patria chi a questa triade consacrò la nobilissima vita.

Michele Cuciniello in Napoli già si adoperava a dare al dramma lagrimoso, venutoci dalla Germania, fattezze e vigorie italiane. Nella sua *Maschera nera,* e sulla straziante pietà dei casi della povera tradita e del vecchio soldato, splende l' ausonico sole. Al tempo di cui scriviamo, il Cuciniello elabora drammi storici in cui campeggiano gli artisti del pennello. Un *Tintoretto,* un *Rembrandt* sono recati da lui sulla scena partenopea con tutti gli smaglianti colori delle loro tavolozze immortali. Questo drammaturgo è veramente meridionale. La sua tecnica è accesa come il sole di Mergellina e di Posilipo, e ha fosforescenze d' oro e di azzurro come quella marina incantevole.

L' apice del riuscimento teatrale fu raggiunto dal Cuciniello nel suo dramma *Elnava*, nel quale le veneri più seducenti del romanticismo, allora in gran voga, sono accoppiate ad una tecnica che non dubitiamo di affermare, meravigliosa. Mai la sala del teatro dei Fiorentini in Napoli risonò di così alto fragore d' applausi e di entusiasmo, come nella prima rappresentazione di questo fortunatissimo dramma.

A chi volesse spiegare con le ragioni dell'ambiente questo grande successo, e attribuirlo anche in parte alla clientela dell' autore, o al gusto meridionale del pubblico, risponderemmo che là dove un poeta drammatico nacque, ed è vissuto, ivi ha più contrasto di

accoglimenti l' opera sua; che il pubblico napoletano, ancor che serrato dalla Censura borbonica in un cerchio di produttività locale, mostrava allora come mostra adesso di essere aperto alle bellezze dell' arte di ogni tempo, e d' ogni paese; e che, per fine, il dramma *Elnava,* rappresentato di poi nei teatri dell' altre regioni italiane, rinnovò sempre i trionfi ch' ebbe, primi, sul Sebeto.

Una *Beatrice di Tenda,* una *Giuditta Brancati* e più altri lavori del Cuciniello gli assicurarono un posto onorevole nelle pagine della futura istoria del teatro italiano. Certo, alla stregua del componimento moderno che domanda più blandi concepimenti, una analisi più intima del cuore umano, che rifugge (fors' anco per minore accensione di fantasia negli scrittori d' oggi) dalle irresistibili caleidoscopìe dell' ottica teatrale, l' opera del Cuciniello rimarrà circoscritta al suo tempo, ch'essa splendidamente rappresenta, e del quale è mirabile documento.

E in Napoli, giusto a questo tempo, emulavano il Cuciniello nella tragedia, Domenico Bolognese con una *Figlia di Caino,* in cui Adelaide Ristori chiuse in un rustico vello le bellissime forme; il Duca Proto di Maddaloni, autore di un *Ruit hora,* e di un San Ginesio, e di più altri vigorosi, per quanto un po' strani, componimenti; Federico Riccio, l' autore di due drammi psicologici, *Paolo Albini,* e *Il Deforme.* Più tardi, narreremo di due fenomeni luminosi, passeggero l' uno, più assai duraturo l' altro; le tragedie del d' Agnillo, e le commedie di Achille Torelli.

Intanto, a Milano, con un drammetto affettuoso e ben congegnato, dal titolo *La Nostalgia,* faceva le sue prime prove un ingegno vigoroso che darà alle scene italiane largo contributo dell' opera sua.

In *Nostalgia*, una bella e buona fanciulla, di cui s' accende un ricco signore, è tratta dalle fortunate nozze lungi dalle balze native; ma, trapiantato appena nei saloni della ricchezza e della aristocrazia, il bel fiore alpestre si reclina sullo stelo sino a morirne, se in tempo non fosse ricondotto a respirare la resina delle imbalsamate foreste.

Sotto il pseudonimo di Riccardo Castelvecchio, che renderà glorioso, il conte Giulio Pullé si riaffaccerà ben tosto sulle scene del vecchio teatro Re di Milano con una seconda commedia il cui successo clamoroso si diffonderà, in un lampo, per tutta Italia.

S' era nel buio più pesto della dominazione austriaca in Lombardia e nella Venezia; e, sopratutto a Milano, triste fenomeno dei tempi, l'andazzo delle letture romanzesche, straniere come il detestato dominio, si propagava dai palazzi oligarchici alle case cittadine, ai ritrovi, ai circoli. Come pochi anni prima, i giovani avevano imitato il conte di Monte Cristo col pallor del volto, e col bruno delle vestimenta, così le dame lombarde mutuavano costumanze ed affetti alle stravaganti eroine della esotica romanticheria.

Il fenomeno morboso era passeggero, ma acuto; e lo colse nel parossismo della crisi, questa bella commedia del Castelvecchio. Cinque atti in versi martelliani; rapida, colorita, sferzante il flagello della satira sino a far spicciare il sangue dalle epidermidi congestionate.

La Contessa Pomo è una di queste malate; ora

spadroneggia il placido marito col frustino dell' amazzone, ora sospira nebulosi amatori; e, più spesso ancora, si torce nelle convulsioni dell' isterismo. Insomma, un'ira di Dio nel palazzo di quel povero conte, che non sa più a che santo votarsi; sin che un giovine medico, cultore delle dottrine omeopatiche (altra fisima, allora di moda) e per giunta, invaghito della contessina figlia, si propone e riesce a curare la mamma isterica col metodo dell' Hanemann, *Similia Similibus*.

Non è a dire che partito di comicità tragga da questa trovata il commediografo. Le pazzie che il dottorino fa commettere alla bella malata sono così strambe, così madornali, ch' esse si convertono in una cura eroica a ridare alla contessa il buon senso, e la fisiologia intellettuale che prima aveva.

Il tema non era nuovo sulle scene. L'avea trattato, nel secolo decimottavo, l' Albergati in una commediola in un atto, *Le Convulsioni;* ma qui, altro che omiopatia, la cura si fa col bastone. Si buccinò ancora di una *Crise* dell' Augier, dimenticata commedia francese: solito e disperato appiglio, siffatte accuse, della invidia che drizza livide le spire contro ogni fortunato e clamoroso successo. Ma il vero è che la commedia del Castelvecchio era improntata alla vita italiana, come italiano era il morbo che essa si proponeva di sberteggiare col ridicolo. Il vero è, che il verso n' è facile, saturo di comico lepore, che della metrica si giova per rilevare, colla venustà della rima, il dialogo scoppiettante di buon umore, di buonissima lega. Il vero è, che al tipo bizzarro ma umano della Contessa, fa sapiente contrasto la placida filosofia del marito; che la figura del medico è fatta vera dall'amore che

gli suggerisce la bizzarrissima cura; e che, infine, *La Donna Romantica e il Medico omeopatico,* venuta al teatro subito dopo i successi del *Goldoni* e del *Cuore* ed *Arte*, e quando imperversava ancora la bufera dei drammoni francesi, è una felice tappa di più sull' avventurato cammino, che farà d' ora innanzi, il teatro italiano.

E alla *Donna romantica e il Medico omaopatico* Riccardo Castelvecchio fece seguire ben tosto un' altra poderosa manifestazione del suo artistico ingegno, una ricostruzione perfetta di commedia goldoniana, *La Cameriera astuta.* È in dialetto veneziano, in versi martelliani; l' argomento è quello di varie commedie dell' immortale avvocato, cioè una giovane bella e furba servetta che innamora il vecchio padrone, e se lo mena dolcemente pel naso: vedi *La Donna di governo, La Donna di Garbo, La Donna vendicativa, La Gastalda, La Cameriera brillante.*

Ed è, come dicemmo, così identica la ricostruzione vuoi nel dialogo, vuoi nei caratteri, e nella tecnica piana e scorrevole del componimento, che se la leggesse o l' udisse Carlo Goldoni, inforcherebbe gli occhiali sul naso, per accertarsi che lo scartafaccio non fosse proprio di mano sna.

Il vecchio, aggirato dalla *Cameriera astuta*, ha questo in più dei catarri, dei reumi, e dei brontolii degli altri vecchi goldoniani. È ghiotto. Sentitelo a lagnarsi di un po' d' indigestione. Lo si direbbe il nonno di Gargantua:

« Cossa ojo po magnà?
Sie strassi d' ovi duri, del pesce marinà,

Sie dozene de ostriche, un toco de cavial....
E dir che sta robeta abia da farme mal! »

Questi due grandi successi aizzarono contro il Castelvecchio i ringhiosi botoli della invidia che lo aspettarono al varco. Il conte Pullé (Riccardo Castelvecchio) era un funzionario del governo straniero; cosa che, di certo, non poteva procurargli simpatie in Milano: ed era ancora un liberale, antinomia non rara negli impiegati italiani dell' Austria d' allora. Comunque, il Castelvecchio aveva scritto un *Ugo Foscolo,* quattro atti in versi pur esso; un lavoro, che qua e là mandava vampe di patriottismo.

La Compagnia drammatica di Ernesto Rossi messe a studio l' *Ugo Foscolo* al vecchio Teatro Re di Milano. Si buccinò subito delle frasi italianissime, e dei pensieri patriottici; e spiacque che la I. R. Censura, così severa in queste faccende cogli altri autori chiudesse col Pullè non uno ma tutti due gli occhi. Sembrò o una provocazione, o un tranello: non era forse nè l' una nè l' altro. Il conte Pullé aiutava Riccardo Castelvecchio nel riuscimento dell' *Ugo Foscolo:* ecco quel ch' era.

La sala, stipata. Prima che si levasse la tenda, un vocìo sommesso, di pessimo augurio; parevano istruzioni date e ricevute per la battaglia. E battaglia ci fu, subito, appena apparve Ernesto Rossi coll'uniforme di Ugo Foscolo, e l' attore Benedetti con la parrucca di Vincenzo Monti. Risate di feroce ironia accoglievano a due a due i versi, alla rima. Come appena incominciava un periodo, sol che accennasse a liberalismo, i fischi sferzavano l'aria togliendo la parola agli attori. Cosi durò un certo tempo, lo spasso crudele del pubblico; quello del gatto col topo.

L' autore, pallido come un morto, tra le quinte, allibiva di sdegno impotente.

Quando la belva, volle farla finita con la preda, levò un clamore così alto e incessante che, dopo un tentativo di Ernesto Rossi di parlare al pubblico, riuscito vano, fu mestieri calare la tela.

Il dramma non era gran cosa; ma se avesse portato un altro nome di autore, con quelle tirate sull' Italia che erano state lasciate intatte dalla Censura, sarebbe ito alle stelle.

Il Conte Pullé capì, e tacque. Riccardo Castelvecchio preparò altri lavori.

Il successo odierno dell' *Aiglon* del Rostand a Parigi, fa pensare che un *Duca di Reicstadt* fu scritto dal Castelvecchio, e rappresentato; ed era un bello e buon dramma, rigorosamente storico ed artisticamente vero; ma, ahimè! nessuna delle nostre attrici al tramonto (e anche allora ce n' era) pensò di indossare, come Sara Bernardt, la bianca assisa del figlio di Napoleone; e così, il dramma dell' autore italiano si rappresentò, fu applaudito, e poi non se ne parlò più. Nelle sorti del teatro, quanta parte è alla fortuna!

Dopo il cinquantanove, e col cessargli dell odioso ufficio, il Castelvecchio svolgerà più libera e più serena l' opera sua in pro del teatro italiano. Numericamente, ben trenta produzioni drammatiche portano in fronte il nome di lui; ma quelle, in più delle accennate, ch' ebbero successo e — quel che è più — lo meritarono, raccoglieremo in pochi cenni.

Il medico condotto e il Maestro di Scuola del villaggio, quattro atti in prosa, ne ha due, i primi, me-

raviglioși di verità e comicità fisiologica; gli altri due danno un tuffo nella inverosimiglianza, e nella maniera.

Si è all' alba del nuovo regno; e in un piccolo paese, ancora infeudato al clericalismo, il medico e il maestro — due liberali — sono fatti segno alle ire dello nera congrega. Una scena nella scuola, è stupenda.

Il parroco, il vicario e un fabbriciere compongono la Commissione esaminatrice dei ragazzi. Uno dei membri interroga su Roma; « Roma, dice il marmocchietto, — addottrinato dal maestro liberale, — « Roma è la Capitale d' Italia. » Apriti, cielo!

Nel terzo e quarto atto si mescolano alla festosa commedia un principe bizzarro, e una donna misteriosa; così che va perduta ogni fattezza di verità, e di semplicità. Nondimeno, la commedia (un po' d' occasione, nel 1861) ebbe grande successo su tutte le scene della penisola.

La Notte di San Silvestro contiene una trovata felice. Una guardia notturna cede il cappotto e la lanterna a un principe mascherato il quale a sua volta, gli cede — per poche ore — la bautta e il domino. Questo scambio dà luogo a mille piacevoli incidenti, e a saporitissimi equivoci. Si recita anche adesso, ne'nostri teatri, l' ultima sera dell' anno.

Lasciamo andare i raffazzonamenti dal francese del *Conte di Camors,* della *Polvere sugli occchi,* della *Collana della Regina:* essi non sono titolo d' onore per un autore italiano.

Diremo piuttosto che *I Matti*, commedia in cinque atti in prosa, è ammirabile per la bella tessitura, per la festosità di alcune macchiette, e sopratutto per l'intento civile che l'autore si propone, sbandire, cioè dai

manicomi la barbara cura del bastone, e della violenza. Già il progresso e la scienza hanno proscritti questi mezzi brutali dalle case degli alienati. E siffatta bontà d' intento scusa e compensa la scelta del tema infelicissimo, siccome quello che conduce la celia e le risa sopra una umana, spesso immeritata, e sempre incosciente sventura.

*
* *

Noi ammirammo l' ingegno e l' arte di Riccardo Castelvecchio. Lo abbiamo difeso dai nemici codardi che lo assalirono per l' *Ugo Foscolo,* trincerati nella collettività di un pubblico sobillato. Ma non taceremo il biasimo che ci sembra meritasse, nello ideare e nel compiere un altro, e notevolissimo, del suoi lavori: tale che anche oggi, e per la particolarità che in esso biasimiamo, si rappresenta non solo, ma sempre attira la folla:

Frine è il suo titolo: e basta a chiarire, non già la scabrosità del tema, ma l' avvedimento poco castigato onde ne venne la scelta. Premettiamo che il lavoro è fatto bene; buoni, se non sempre elettissimi, gli endecasillabi ora tragici, ora festosi. Gli spedienti scenici, immaginosi e verosomiglianti; vigorosi i caratteri, acceso il colorito locale della Grecia, culla dell' arte. Ma noi chiediamo conto al drammaturgo di aver fondato la base del suo lavoro, sullo svelarsi di una procace nudità femminile. E la vitalità del lavoro, da ben trent' anni inesauribile, è posta tutta nel famoso giudizio in cui trionfa, sola e irresistibile, le venustà delle forme.

E questo momento, che non chiameremo psicolo-

gico, col quale si chiude il dramma, è stato e sarà sempre oggetto di cupidigia nello spettatore; così, che attrici non meno valorose che laute ed opulenti nelle membra scultorie, si annunziano in questo ruolo di *Frine,* e chiamano anche adesso la folla a sorprendere il sollevato manto, e quanto esso svela all'Aureopago, sul palco: e al pubblico, nella sala.

Non vorremmo, per tutto l'oro del mondo, recare offesa alla nobile memoria di Riccardo Castelvecchio. Solamente ci duole che, del suo teatro, opera eletta di un singolarissimo ingegno, sopravviva presso che soltanto questa sua *Frine,* non già per i pregi reali del componimento, ma per una curiosità malsana del pubblico, e per uno spirito illaudabile di esibizione da parte delle nostre attrici, giovani e belle.

Riccardo Castelvecchio ebbe, vivente, un emulo intellettuale e valoroso, nel proprio figlio, il conte Leopoldo Pullé, che assunse anch' egli un pseudonimo *Leo di Castelnuovo;* e di cui vedremo più innanzi le benemerenze verso il teatro italiano.

Mentre il Costetti e il Gualtieri in Bologna scrivevano, in collaborazione, un *Nerone* che stranamente precorreva quello di Pietro Cossa nella dipintura dell' artista nel mostro imperiale, e che ebbe l' onore di essere rappresentato da Tommaso Salvini, Paulo Fambri e Vittorio Salmini di Venezia davano alle scene *Un Galantuomo,* e *Riabîlitazione,* due lavori audacissimi, per quel tempo: nel primo dei quali l' ironia sociale è sanguinosa, a cominciare dal titolo: e, nel secondo, è trattata con mano robusta la questione gravissima della recidività della colpa, onde sono spesso imputabili la legge e la società che tolgono modo al

riabilitarsi del condannato. Così l' eroe del dramma, reo di un omicidio passionale e provocatissimo, non solo non trova lavoro all' uscir dal carcere, ma dal bando in cui lo tiene la società, è risospinto ad altro delitto, che questa volta lo conduce al patibolo.

Il dramma si chiude colla fucilazione del recidivo (si era al tempo del dominio austriaco, e le fucilazioni erano, pur troppo, all'ordine del giorno); e fra lo scoppio dei moschetti il buon prete che assiste il condannato, sclama:

« Popoli della terra, provvedete alla riabilitazione! »

La collaborazione Fambri-Salvini aveva il vantaggio della diversità delle due forze, l'una completando l'altra o infrenandola, in quanto o l' una o l' altra fossero deficienti od esorbitanti. L' ingegno del Fambri, atletico come la forza di lui, prendeva per il collo, a così dire, un argomento, e, spinte o sponte, lo mandava sul palco senza curarsi troppo, coll' egoismo del forte, delle proporzioni e dei particolari.

L' ingegno del Salmini, invece, avvalorato da classici studi, era tutto dolcezza altruistica, e minuta ricerca delle particolarità, così materiali che psicologiche. Ognun vede che l' opera collettiva di questi due drammaturghi avea in sè stessa le condizioni migliori pel riuscimento; il quale se fu più clamoroso che duraturo, vuolsi attribuire alla non ancor matura esperienza dei due giovani, e alle sforbiciate che la Censura Austriaca e la Pontificia non risparmiavano mai; specie a tali lavori, intesi alle questioni sociali più coraggiose e più alte.

Il Fambri e il Salmini scrissero anche un *Torquato Tasso*, che dovette cedere il campo, a quello più teatrale di Paolo Giacometti; e un *Aretino* il cui solo ti-

tolo fece inorridire tutti i revisori teatrali della penisola. Vedremo poi questo *Aretino* venire alla luce della scena trent' anni dopo, in Roma, rappresentato dalla Compagnia Nazionale, diretta da Paolo Ferrari.

Accennammo alle prime e felici prove fatte nella commedia di carattere dal marchese Gioachino Napoleone Pepoli. Questo patrizio bolognese, di una famiglia ch'ebbe più volte la Signoria della città delle due torri, imparentato coi Napoleonidi per essere il figlio di Madama Letizia la vedova dell'ex re di Napoli, Murat; e cogli Hollenzoller di Prussia per avere sposato la principessa Frida di questo casato, diverrà più volte Ministro del nuovo regno, e Ambasciatore d' Italia a Vienna. Al tempo di cui scriviamo il marchese, pur coltivando gli studi economici e sociali, base alla sua luminosa carriera politica, proseguiva a scrivere per il teatro, e apriva le sale dei gemini e aviti palagi a quanti cultori d' arte drammatica fossero o capitassero nella sua Bologna. Ivi fondò, e mandò innanzi a sue spese un giornale L' *Incoraggiamento,* del quale erano corrispondenti, da Modena, Paolo Ferrari, da Venezia Paulo Fambri, da Firenze Carlo Lorenzini, e più altri valorosi dalle restanti città italiane.

Del giornale era Direttore Luigi Gualtieri, già autore di un dramma passionale *Lilia,* di un romanzo L' *Innominato,* e che darà al teatro i drammi *Silvio Pellico* e i *Carbonari del 1821, Il duello* (da non confondersi coi drammi dallo stesso titolo, del Ferrari e del Muratori) e una *Forza della Coscienza* in cui per la prima volta recavasi sulla scena un Circolo di Assise, coi testimoni, colla Corte, coi giurati.

Nel *Silvio Pellico* è stupendamente ritratta la mite

e dolce figura dell' autore delle *Mie Prigioni,* alla quale s' innesta un fortissimo dramma che ha il vero protagonismo nella truce anima del Carlotti, il giudice processante mandato da Vienna ad avviare al patibolo i Carbonari. Nel *Duello,* e se ne ricorderà quarant'anni dopo Sabatino Lopez, il giovane e bravo commediografo d' oggi nella sua *Posta Suprema,* la sfida è a base di sorteggio, colla promessa del perdente di uccidersi in un giorno determinato. E nel dramma del Gualtieri produceva una impressione incancellabile la scena in cui la figlia del generale che deve uccidersi, lotta disperatamente col padre per impedire al prode soldato l'eseguimento della terribile promessa. Nella *Forza della Coscienza* è pure una lotta titanica di generosità fra due patriotti, amici sino dalla infanzia, l' autore vero e l'imputato di un delitto politico, commesso ai tempi del dispotismo papale.

Ebbe il Gualtieri (è ancor vivente, professore di lettere italiane a San Remo) pel teatro un ingegno immaginoso, e fertile dei più efficaci spedienti ond'ha vita uno scenico componimento. Fantasia presso che ariostesca, egli da gran signore ne ha sperperati i tesori in più e diverse manifestazioni dell' arte dello scrivere; così che alla profusa ricchezza del suo lavoro è mancata quella sapiente condensazione che sola poteva assicurarne la fama e la fortuna. I suoi romanzi però, e in ispecie *L' Innominato* (che ottenne lode dallo stesso Alessandro Manzoni) ebbero assai voga, e numero grande di edizioni.

I drammi che, in questo volger di tempo, dettero notorietà al marchese Pepoli sono *Una Espiazione,* storia di un delitto commesso a Venezia, per la gelosia,

sotto gli occhi dei Dieci, in una di quelle notti in cui la laguna è fatta d'argento dai raggi di Selene; *La Rassegnazione di una Madre* che precorre, quasi mezzo secolo prima, il quarto atto delle *Odette* del Sardou; e finalmente una commedia *Il mazzo di carte*, satira gioconda, ma incisiva, alla febbre del giuoco, onde a quel tempo erano presi i giovani ricchi e anche quelli che ricchi non erano, ma che aspiravano a divenirlo sopra un fante od un re. Il Costetti trattava poi lo stesso argomento con *La fossa dei leoni*, commedia in cinque atti ed in versi martelliani.

In *Poesia* e *Realtà,* altro dramma del Pepoli, egli adombrerà le nozze morganatiche di una gran dama (La Principessa H...) con un grande attore ch' essa tolse alle scene, (F. L...) e che tragicamente perì ucciso con una coltellata, dal proprio cuoco.

In *Gabriella,* la rivincita di una tradita. Lasciò incompiuta una commedia politica, che disegnò forse quando era Ministro e Ambasciatore, *Le Transazioni;* la storia cioè di quelle tante viltà che con siffatto nome si ammantano di abilità pratica, e che possono avvilire una coscienza, come disonorare uno Stato. Questo lavoro, se il Pepoli lo avesse finito, avrebbe forse messo il suggello alla sua riputazione di commediografo.

In Torino, taluni fra gli emigrati colà rifugiatisi da ogni paese d' Italia, scrivevano pel teatro. Si chiamavano Giuseppe Vollo, Savino Savini, Achille Montignani, Giovanni Sabbatini, Francesco Poggiali.

Ed era in Torino a quei giorni, capitano dei bersaglieri, il cavaliere Andrea Codebò, uno scapato modenese che si mangiava allegramente i resti di un patrimonio cospicuo. Cuore di Cesare, e fantasia viva-

cissima ma squilibrata, egli amava il teatro di prosa più forse per le sacerdotesse di Talia, che per la Iddia. Scrisse qualcosa che rassomigliava a un cattivo dramma francese, e lo intitoiò *Il visconte di Morsenne.* Il Righetti, capo della Reale a cui il Codebò offerse il dramma per la rappresentazione, rifiutò netto. Il Codebò gli mandò i padrini, e il Righetti, pur di non fare quel pasticcio, eroicamente andò sul terreno. Si scambiarono due pistolettate innocue, dopo le quali i padrini dichiararono soddisfatto reciprocamente l'onore.

Restava il dramma: ma il Righetti furbo e vendicativo, consentì — allora che più non era viltà — di farlo rappresentare. E fu rappresentato: e solennemente fischiato.

Il Codebò fece d'un tratto, l'esame di coscienza. Aveva scritto un dramma, con nomi di personaggi in francese, colla scena a Parigi: ci aveva messo dentro la solita avventuriera, i soliti riconoscimenti, e la solita festa di ballo con relativa sfida e relativissimo duello. Il dialogo, più che infranciosato, era gallo addirittura; con tutto ciò, mentre i drammi d' Oltr' Alpe furoreggiavano, il suo non aveva piaciuto. Dei drammi francesi era, aveva detto un critico autorevole, la parodia.

La parodia! ecco l' idea luminosa, da vero, del Codebò. Se ho fatto inconsciamente la parodia dei drammi francesi, la farò consciamente, disse: e come la farò!

E la fece bene. *La parodia dei drammi francesi* di Andrea Codebò è un piccolo capolavoro. Di quelli il barocco convenzionalismo, la trasmodanza del colore, il dialogo epilettico, la repugnante inverosimiglianza, tutto si perdonava dal pubblico che anzi più mostruosi erano, più li festeggiava: da taluni per servile man-

chevolezza di gusto, e da altri per aperto disprezzo alla produzione nazionale.

Tutto quel ciarpame lurido del drammaccio francese, il Codebò sciorinò e percosse con la verga sibilante della parodia; e, in guisa così efficace, che i pubblici stessi, anco i più colpevoli di quella gallomania, ne fecero ammenda onorevole acclamando entusiasticamente, sino a' dì nostri, la satira dello scapato ufficiale dei bersaglieri. La quale, ha per iscena un cimitero, onde sono visitatori instancabili due vecchi coniugi, avidi di succhiellarsi il dolore degli altri. Il colmo della gustosissima parodia è una scena, così detta di riconoscimento, fra un colonnello e uno sconosciuto. Costui, grida all' inevitabile colonnello: *Io sono il figlio del carnefice di tuo padre!* Ed è rimasta proverbiale la esclamazione del becchino innamorato, a cui altri rimproverando le sue sdolcinature, risponde egli con impeto: *E non hanno un' anima i becchini?*

Più altre cose scrisse pel teatro il Codebò parimenti briose, ma non così importanti come questa sua parodia, che prende il suo posto di battaglia e lo tiene, e da esso fulmina l' inimico.

La mascherata dei pagliacci, è una follia carnovalesca il cui maggior pregio di colorito locale è la mancanza del senso comune; e nella quale, è celebre questa botta e risposta, acclamatissima sempre:

— « Perchè i pagliacci sono così prepotenti? »

— « Perchè i prepotenti sono tutti pagliacci! »

La *mascherata* levò dalla ruina, e fece le spese a molti capocomici per moltissimi anni; il che non toglie che l' autore di essa, il cavaliere Andrea Codebò, non sia morto in Milano, all' ospedale.

« Gran bella Italia, dice Arlecchino, ma gran brutto... servire! »

Tra gli emigrati in Torino che scrivevano per il teatro, oltre al Savini, al Montignani, al Sabbatini che daranno alle scene in questo periodo, *Una Mosca bianca* ed *Emma Liona* il primo (la storia di un questore patriotta, e quella della infame e bellissima amante del Nelson), *Il matrimonio sotto la repubblica* il secondo, e *Diomira* e *La coscienza pubblica,* il terzo, era un audace e poderoso intelletto Giuseppe Vollo. Avea egli già dato a rappresentare alla Reale *I Due Foscari,* un bel lavoro storico a cui nocque la identità del titolo, se non del soggetto, con la partizione omonima del Maestro Verdi; ma il Vollo, ingegno moderno e vago di questioni sociali, lasciò subito il campo del dramma storico, e scrisse tre lavori di molta importanza per la storia del nostro teatro.

Essi mirano alla denuncia dei mali ond' è afflitta la società, e s' intitolano *La Birraia, L' ingegno venduto,* e *I Giornali.*

La Birraia è un tema così scabroso (almeno per quei tempi) che se ne impensierì la saggia e liberale Revisione, impersonata dal Sabbatini e dal Ravelli, così da proibire dapprima la commedia, e poi da licenziarla parecchio temperata e corretta.

Si tratta di un milionario, rotto a tutti i vizii più infami, che avendo in gioventù sedotto una fanciulla del popolo che lo fe' padre di una bambina, abbandonata da lui con la madre, si trova dopo molti anni ad insidiare coll'oro, inconsciamente, la bellezza e l'onore di un'altra giovinetta la quale non è che la figlia della prima sedotta, e quindi la figlia del seduttore medesi-

mo. Tremendo dramma, che a tutte le tinte della modernità accoppia la inesorabilità del fato greco: nodo terribile che solo può sciogliere la tragica Nemesi, colla morte della madre colpevole, e col riconoscimento dell' orfanella da parte del tristissimo seduttore.

Il Vollo colorì il quadro con una cruda pittura di un ambiente in cui la ricchezza può essere cattiva ed iniqua. Il dramma, lungo tempo, come dicemmo, proibito dalla Censura del libero Piemonte, e poi finalmente concesso alle scene, scoppiò in esse come una bomba, ed ebbe un successo di ardenti discussioni da parte della critica, e di infinite rappresentazioni acclamatissime da parte del pubblico.

La stampa clericale, avversa alla politica italiana del Governo subalpino, gridava alla immoralità, e scomunicava i revisori. Certo, libertinaggio, seduzione, ed incesto non sono le cose più edificanti nè sulla scena, nè fuori; ma, questa, della moralità sul teatro, è questione vecchia, e risoluta. È immorale la riproduzione del vizio sulla scena, quand' essa è fatta in guisa da ispirare per lo stesso vizio repugnanza e disprezzo? Non solamente può dirsi di no, ma si deve aggiungere che quando l'arte perviene a tale risultato, essa è morale ed educatrice per eccellenza.

Sappiamo che la virtù di educare negasi all' arte drammatica da coloro che vanno al teatro per deliziarsi soltanto delle *pochades* francesi; da coloro che non addimandano all' arte della scena che uno svago materiale, che non obblighi punto a pensare, e molto meno poi a commuoversi, a ricevere insomma una impressione che non sia quella del lazzo scurrile, della oscenità larvata (che è peggio) con la pretesa dello spirito e del buon umore. Per gente siffatta, che vuol

ridere, ridere ad ogni costo, ridere in ogni luogo, ridere di ogni cosa, par fatto a posta il dettato: *Risus abundat...*

L' altro lavoro del Vollo, che suscitò clamore di discussioni e di successo, fu *L' ingegno venduto.* L' argomento, invero, ha qualche somiglianza con *Il Poema e la Cambiale* del Giacometti.

In questo e in quello, è un poeta povero che vende l' opera del proprio ingegno a un ricco vanitoso che la spaccia per propria. Nel dramma del Vollo il poeta è un autore drammatico, che ha scritto una commedia intitolata proprio *L' ingegno venduto,* e che l' ha venduta a un ricco signore che gli porta via, per giunta, la innamorata. Nella commedia del Giacometti tutto finisce a bene; nel dramma del Vollo, l'autore dell'*Ingegno venduto* aspetta la sera della prima rappresentazione, quando vi assiste la donna del suo cuore, e quando il pubblico applaude il suo rivale, per farsi saltare le cervella da un palchetto.

È un lavoro di reminiscenze (c' è anche un po' del *Kean* del Dumas) strambo, spinto, ma come direbbero adesso certi cronisti teatrali senza pudore filologico, *emozionante.* Ebbe clamoroso, ma passeggero successo.

La triade Volliana si chiude con un altra commedia *I Giornali*, di maggior polso, e di ben più acuta osservazione. In Torino, già dal quarantotto, funzionava il giornalismo politico nell' ambiente di un governo costituzionale. Era dunque una istituzione già matura, e pervenuta colla maturità alla corruzione. È ammirevole in questa commedia del Vollo la precisione dei termini sui quali è posta la tesi. Certo, non vi manca la ingenuità, portandosi ai tempi nostri. Le

spalle nude di una bella donna pare avessero allora più presa sulla fragilità del quarto potere, che non ne abbia adesso uno *chéque* della Banca d' Italia; ma, insomma, il giornalista-uomo vi è dipinto com' era allora, e com' è anche adesso, non solo colle sue fosforescenze intellettuali, con le sue cupidigie, con le sue perfidie, ma sì ancora con la costanza al lavoro, col culto di un ideale, e col coraggio della propria opinione. Insomma, allora come adesso, c' erano pubblicisti degni della nobiltà del proprio mandato, e mariuoli che si destreggiano tra il ricatto e la diffamazione.

Sopratutto, nella commedia del Vollo, era una fedele dipintura dell' organismo costituzionale, nè mancava la figura di un Ministro (il Vollo vi adombrò il conte di Cavour) la quale, in verità, pare così lontana da noi da farci risalire alle epoche preistoriche.

Anche il Ministro del Vollo paga un giornale, e se ne fa grande scandalo nella commedia; ma, ahimè, essersi venduto al Conte di Cavour parrebbe adesso una cosa esemplare.

Volemmo, a disegno, intrattenerci con qualche diffusione su questi tre lavori del Vollo, perchè oltre il merito artistico che non è scarso, ci sembra rappresentino uno speciale indirizzo, nuovo ed audace per quel tempo; cioè la protesta della povertà oppressa contro il milione corruttore, e del lavoro intellettuale contro l' avidità degli speculatori.

Intanto, sempre a Torino, con una *Piccarda Donati,* vaporosa tragedia in magnifici versi, si faceva applaudire Leopoldo Marenco, figlio di Carlo, l' autore della *Pia de' Tolomei;* giovine e gentil fantasia di poe-

ta, che più tardi scriverà anch' esso il suo nome nei fasti del teatro italiano.

Aggiungeva pure, in quel tempo, agli allori dell'attore quelli del poeta comico Gaetano Gattinelli, già caratterista della Reale; e con una commedia *Plutomania,* ricca d' ingegno e di teatralità, metteva alla gogna la febbre dello arricchire, e dei giochi di Borsa, epidemia che appare quasi sempre là dove più s' atteggiano gli ordinamenti rappresentativi, e la libertà dei traffici. E due avvenimenti d' industria teatrale, che influiranno più tardi, in guisa indirettamente benefica sulla fioritura del teatro nazionale, seguivano pure in questo avvicinarsi del cinquantanove. Al teatro Sutera un cattivo comico in lingua italiana, Giovanni Toselli, con una *Checca d' Moncaler* (parodia in dialetto piemontese della *Francesca da Rimini*, in cui esordì la giovinetta Adelaide Tessero, futura prima attrice acclamata), mise la prima pietra di quel teatro dialettale subalpino che, in breve giro di tempo, salirà in gran fama per sincerità di attori e per ultronea vivezza di commediografi.

L'altro avvenimento fu lo insediarsi al teatro D'Angennes, e poscia al teatro Scribe, della Compagnia francese di Eugenio Meynadier; il quale, assistito da giovani belle e valentissime attrici, da comici coscienziosi e intellettuali, e col favore della simpatia che i prossimi avvenimenti facevano sfolgorare su tutto ciò che era francese, sfrutterà le meglio novità parigine, recitandole e facendole recitare in francese, da attori francesi, e paralizzando, così, per assai tempo la smania, in parte necessaria, delle traduzioni, ond' erano affette le drammatiche Compagnie della penisola.

In Firenze Napoleone Giotti, con *Monaldesca*, il Poggi con *Gerolamo Olgiato,* il Pieri con *Diomira de Bardi* intrecciano alle commedie del Martini, del Gherardi, dell' Alberti, del Calvi, del Coletti, del Calenzuoli, il dramma in versi che già suona fatidico dei prossimi eventi; mentre uno splendido ingegno, Michele Uda, sulle orme di *Prosa* di Paolo Ferrari, torna a dipingere gli ultimi influssi della dominazione straniera sulla gioventù italiana con *Gli spostati,* una commedia meravigliosa nei dialoghi, nei caratteri, nella struttura. Mal compresa dal pubblico fiorentino, che pure ha il gusto così eletto, *Gli spostati* caddero al teatro del Cocomero, rappresentati dalla Compagnia di Luigi Domeniconi, e non risorsero che più anni appresso quando era cessata la grande opportunità della satira aristofonesca. Ma, cosi come fu, avversata dalla fortuna che è sì gran parte dei riuscimenti teatrali, la commedia dell' Uda non è meno per questo un saggio mirabile della potenzialità di un poeta, che pur troppo, si accasciò nello sconforto, e nulla più fece per il teatro del suo paese.

E di un' altra commedia, cui fu di que' tempi in Firenze avversa la sorte, mette conto di qui rilevare i pregi che le valsero l' onore di prestare il bellissimo argomento ad una celebrata commedia del Signore Sardou. *Gli amici di casa* di Carlo Lorenzini (nome caro e sacro a chi ha il culto della penna ilare e buona) sono brave persone che, ospitate da due coniugi in una villa, così si adoperano da far nascere una tragedia.

La commedia del Lorenzini ha il torto di finir proprio in tragedia, così ch' essa si chiude colla violenta

espulsione degli amici di casa e con l'apostrofe *Assassini!* da parte di una delle vittime; mentre *Les intimes* quando più, se non la tragedia, il dramma si scatenerebbe, tornano al comico. E anche, senza di questo, la tecnica della commedia francese, supera dimolto quella della italiana; ma dello autore di questa è vanto esclusivo l' immaginato concetto, la giusta osservazione, la satira mordace. La povera commedia italiana cadde per fatto, forse, di *amici di casa;* mentre la commedia francese, scritta dieci anni dopo, piacque meritamente a Parigi ed entusiasmò tradotta, in Italia, e rappresentata in francese dal Meynadier. E Carlo Lorenzini che assistette in Torino al teatro Scribe alla prima di *Nos intimes* e vi riconobbe i suoi *Amici di casa*, si contentò di una risatina, e di accendere... non un moccolo, ma un sigaro toscano. Scrisse anche *L'onore del Marito*, tre atti nei quali il solito adulterio è tratteggiato con una certa novità, e con scene parecchio efficaci.

Come seguì poco innanzi al quarantotto, rialeggia da Torino e da Milano, per Italia tutta, il soffio potente della rivendicazione nazionale.

Già in Torino, il teatro dialettale rappresenta, del Garelli, *La Guera o la Pas?* a cui farà risposta il grido di dolore di Vittorio Emanuele II. A Milano, nel carnevale 1858-59, a quel teatro Re, una commedia di Giuseppe Guerzoni, *La Vocazione*, modesta nel titolo e nelle forme, ma satura di allusioni al dominio straniero, farà eccheggiare la sala di tale una dimostrazione politica, da sguinzagliare sul palcoscenico gli allibiti poliziotti dell' Austria.

E così, anche questa volta, l' arte drammatica cui

si vorrebbe negare ogni efficacia morale, civile, e politica, e che sarebbe da relegarsi secondo certuni, fra certi istituti che dalla tolleranza prendono il nome e la ragion dello esistere, così anche questa volta il teatro italiano coi suoi attori e coi suoi autori se non preparò, almeno presentì, precorse, annunziò il cinquantanove.

*
* *

Se bene questi ricordi non abbiano la pretesa di anticipare, in nessun modo, la futura storia del teatro italiano; e la saltuarietà di essi escluda ogni metodo anche il men rigoroso, così di ricerca come di narrazione, sentiamo il bisogno di raccogliere le vele oltre a mezzo il secolo, e di riassumere le nostre deduzioni, dal cammino già fatto, e per quello che ci resta a fare.

Vedemmo già cogli albori del secolo decimonono il teatro italiano far capo, presso che esclusivamente, a due nomi: Carlo Goldoni, la commedia: Vittorio Alfieri, la tragedia. Imitatori, più o meno felici, dell'uno e dell'altro, accrebbero la suppellettile letteraria della nostra scena e ne mantennero bastevolmente l'industria, fino al trenta; e cioè sino a quando non irruppero, terribile concorrenza, le produzioni francesi a soddisfare nei capocomici e nel pubblico al bisogno di novità. E però, il primo trentennio del secolo rappresenta un periodo nel quale il nostro teatro, non ancora assalito dalla concorrenza di fuori, visse con una certa floridezza, e di suo; periodo schietto, tutto paesano, a cui nocquero le agitazioni politiche della penisola, e sopratutto la feroce paura delle Censure che tutto vietavano, e non lasciavano ai poeti del tempo lo spaziare liberamente nel campo dell'arte. La fiorita parigina del 1830 recò danno, è vero, alla popolarità della pro-

duzione letteraria nostra: giovò, per altro, non solamente alla industria, ma eziandio all' indirizzo e al meccanismo del nostro teatro.

Chi ci ha fatto l' onore di leggere questi appunti ha potuto forse supporre, da certe nostre vivaci apostrofi e da certi nostri giudizii, eccessivi forse — ma schiettissimi sempre, che noi avversiamo il teatro francese. E, a questo proposito, bisogna intenderci bene. Noi avversiamo la cieca e servile e incondizionata ammirazione degli italiani per le commedie parigine, come oggetto di moda, e come argomento a vilipendere le cose nostre; ma siamo ben lungi dal disconoscere il merito del teatro francese, e l' altezza a cui è salito nel secolo ora spirato. Anzi, non dubitammo già di affermare, che la fiorita di quello ha giovato allo avanzamento del teatro nostro, sia nella scelta dei temi, che nella vivezza de' dialoghi, e nella compagine della tecnica. Segnatamente l' elemento della curiosità, così vitale per il teatro, e il cui presente bando dalle scene è forse una delle molte ragioni della diserzione del pubblico dagli spettacoli di prosa, ci venne in buon punto dai Dumas, dai Souliè, dagli Ugo, e dallo stesso Scribe a riscuotere le ingenue sonnolenze de' nostri commediografi, o i classici squallori de' nostri tragici.

Già il teatro italiano avea dato segno, col *Poeta e la Ballerina* del Giacometti, di volgersi a intenti civili, quando la ragion politica fece opportuni ed urgenti i drammi storici di suggestionalità nazionale i quali, come vedemmo, in parte prepararono e in parte annunziarono il quarantotto.

Ma soltanto dopo il quarantanove, e, per segnare il

cominciamento di un' era nuova con un nome che ben ne merita l' onore, con Paolo Ferrari, si inizia per il teatro italiano un primo periodo di trasformazione. La favola se ne fa più macchinosa e congegnata; la forma de' dialoghi, si fa imperiosamente eletta; gli argomenti, anco famigliari, intendono a scopo di civiltà. Un alito di recondita poesia pervade il componimento, e comanda l' attenzione dell' ascoltatore, per poi conquistarne il consentimento passionale. Lo stesso pubblico sembra stuzzicarsi l' orecchio per ascoltar meglio, e con più intensità; i successi non sono difficili, e anche gli insuccessi hanno la loro significazione ottimista.

A questa intensità di vita teatrale, che potrà mutarsi ma non decrescerà più mai, contribuirono — dicemmo — due fatti apparentemente estranei, od almeno inferiori all' effetto; e, cioè, il sorgere del teatro dialettale in Piemonte, e lo impiantarsi definitivo in Italia della Compagnia francese di Eugenio Meynadier. Specialmente il primo. Il teatro piemontese coi suoi attori il Toselli, la Morolin, il Salussoglia, il Milone, il Gemelli; coi suoi poeti, il Pietracqua, lo Zoppis, il Garelli. il Bersezio; e coi suoi critici parzialmente apologetici e un po' irosi col teatro in lingua italiana, quali il Castellini, il Grimaldi, il Botto, suscitava un felice dualismo nel pubblico, e una emulazione ne' due campi; in quello, cioè, del teatro dialettale e in quello del teatro della commedia in lingua italiana. Ad aizzare queste due nobili rivalità, entrambe di casa nostra, cooperava efficace la Compagnia francese col suo repertorio, rappresentato nella lingua nativa, da valorosi attori di quella nazione medesima.

Vedremo poi di che durata sarà questo primo periodo, e da chi e come sarà provocato il periodo suc-

cessivo ; non meno, anzi più fecondo e onorevole per la nostra scena. Intanto, del primo, che chiameremmo volentieri Ferrariano, seguiteremo a narrare succintamente le fasi maggiori.

Il quale, ebbe, anche rispetto agli attori, la sua influenza innovatrice. Infatti, così la commedia goldoniana come la tragedia alfieriana poggiavano il loro riuscimento scenico sul valore degli artisti, in quelle forme d' arte quasi esclusivamente esperimentati ; mentre, a far tempo dal periodo onde qui ci intratteniamo, il successo è nel componimento, e gli attori non sono chiamati che ad assecondarlo: appunto perchè la forma precisa e letteraria dei dialoghi, la dimessa modernità delle persone drammatiche, l' espressione naturale e dialettica che prendeva la manifestazione delle passioni e degli affetti, non richiedevano negli attori che il dicitore corretto, ed elegante.

Mentre seguitavano a farsi ammirare i Salvini, i Rossi, i Majeroni, i Romagnoli e i Pezzana, il Domeniconi s'era preso dai *Fidenti* di Firenze, per primo attore, un bel giovinotto che diceva assai bene, Francesco Ciotti; al quale Paolo Ferrari imboccherà letteralmente la parte di Camillo Blana nella *Prosa*, e quella dell' Abate nel *Parini ;* e Alamanno Morelli si porrà al fianco un altro giovane, venuto fresco fresco da Napoli, Luigi Monti; e se lo tirerà su all' arte della bella recitazione, così da farne in pochi anni un primo attore valorosissimo.

E alla naturalezza intellettuale del dire, più che agli artifici imparati dal Gattinelli, deve Cesare Rossi la sua bellissima fama di promiscuo e caratterista goldoniano, che gli è durata sino alla morte — improvvisa e precoce — avvenuta pochi anni or sono.

Verranno di poi altre forme, anche più progressive; ma per intanto, la grande mutazione era questa; nei componimenti, precisione di dettato e civiltà di scopo; negli attori, sostituita la dizione elegante e naturale alla recitazione ansimante, per quanto effettistica, dei ciurmadori d' alto bordo.

In questa modernità di recitazione semplice e naturale, ma tutt' altro che scolorita, emersero subito le giovani attrici che diverranno poi acclamate regine della scena; Annetta Campi, freschezza di rose celanti un vulcano: Adelaide Tessero, figlia del tiranno Pasquale della Reale, e nipote alla somma Ristori; Pia Marchi, figlia di Carlotta e di Cesare Marchi l' attore brillante, famoso per non aver mai saputo la parte, così che, annunziando in Asti le sue beneficiate col *Diplomatico senza saperlo* dello Scribe, si sentì dire dall' Intendente (Prefetto), *O questa poi la deve sapere:* Virginia Marini, sposa a quattordici anni dell' attore Giambattista Marini che diverrà poi capocomico così probo, da seppellire nei propri impegni il patrimonio ragranellato per la vecchiaia; e quella Giacinta Pezzana, a cui il capocomico Luigi Pezzana voleva imporre la rinunzia alla omonimia accidentale del casato, e che meraviglierà i pubblici del suo tempo con la fiamma dell'ingegno, congiunta alla sincerità dello scenico infingimento. Le voci della Marini e della Pezzana, trionfano anche adesso, nella soavità melodiosa, delle ingiurie ingrate del tempo.

Ed era modello di volubilità ultronea, e di vivezza meridionale, Gaspare Pieri, il meglio *Colombi* del *Parini* del Ferrari; e farà ammirate le belle signore dei teatri d' Italia Giuseppe Peracchi, per la eleganza della

marsina, e per la signorilità della recitazione un po' manierata.

Attori che pochi anni prima si sarebbero detti i meglio *tiranni* dell' arte, cioè Giacomo Glech, Gaetano Voller, Lorenzo Piccinini, Antonio Stacchini, Luigi Braccini, dalle voci potenti, dalle persone maestose, diverranno dicitori precisi, corretti, e ammirevoli delle parti di banchieri, di ministri, di commercianti del nuovo repertorio.

Filippo Bergonzoni, utilizzerà la sua corpulenza giovanile e il suo buonumore felsineo nella parti di caratterista, nelle quali rimangono insigni Giampaolo Calloud, Antonio Papadopoli, Luigi Taddei, presto superati da Cesare Rossi.

E gli autori seguono il buono avviamento. E. Montazio darà alle scene *Le origini di un banchiere*, la giovinezza fotografata dello Roschildt; Benedetto Prado, mediocre attore, ma dolce e serena anima di poeta, scriverà quella bella commedia *Gli animali parlanti*, studio magistrale di caratteri, che si rappresenta ancora, festeggiatissima sempre. Parmenio Bettòli, manda alle scene un *Boccaccio a Napoli* che riconduce sulle scene disinvoltamente le corti d' amore, con la felice trovata di un cardinale francese, spropositato, e gran donnaiolo al cospetto di Dio. Il Bettòli, oltre a questo suo bellissimo lavoro, che sfida il tempo come già debellò la critica, darà al teatro più assai lodate produzioni, tra le quali rimane viva e fresca di giocondità moderna, *Un gerente responsabile,* graziosissima istantanea di quell' infelice irresponsabile che, nell' ordinamento della nostra stampa, assume tutte le più penose e penali responsabilità: dalle multe che non può pagare, alla prigione

che deve subire. È notevole, del Bettòli, una felicissima contraffazione goldoniana, con cui gabellò al Bellotti Bon e al pubblico *Un Egoista per progetto*, di sua fattura, per commedia inedita del veneziano immortale.

E un *Pier delle Vigne* del conte De Gubernatis è fatto applaudire da Ernesto Rossi, e *Le Disgrassie di Monssù Travett,* dal vernacolo subalpino voltata in lingua italiana, capolavoro di Vittorio Bersezio ispirato alle *Mummie* del Costetti, l' una e l' altra raffiguranti lo spaccato di un Ministero, collocherà il nome dell' autore sabaudo fra i fattori di questo primo periodo del risorgimento drammatico nazionale, mentre segneranno il culmine della gloria del teatro piemontese *El pover paroco*, *Rispeta toa foumna*, *El ciochè del vilagi*, del Pietracqua, *Mariouma Clarin*, dello Zoppis, *La Beneficenssa* e *La Violenssa ha tort* dello stesso Bersezio, e la *Paia vsin al feug* del Garelli.

E in Firenze, ove sarà trasportata la capitale del Regno, e si rappresenterà pel centenario di Dante (1865) la *Francesca* del Pellico con la Ristori, col Salvini, e col Rossi (Ernesto), Fabio Uccelli si farà fischiare con una commedia *I Rettili*, una satira troppo atroce, e nella quale è — per altro — mirabile il tipo di un deputato delle provincie meridionali. Un giovane sin' allora sconosciuto, ma ricco non meno di censo che di ingegno, Enrico Montecorboli, porge al Bellotti Bon il manoscritto di *Una scuola del matrimonio,* che strapperà il plauso della severa udienza del teatro Niccolini, già Cocomero, così da pochi anni ribattezzato ad onoranza dell' autore di *Arnaldo da Brescia.*

Il Costetti tenterà con *Gli intolleranti* la lotta fra la fede e il razionalismo, e Paulo Fambri scandalezzerà

l' esercito col trionfale successo di quel *Caporale di Settimana* in cui è consacrato l' assioma che, in caserma, ha sempre torto chi, e più, ha ragione. Il tipo d' inarrivabile giocondità del caporale *Batocio*, la rigidezza onesta del Capitano *Terremoto*, e la buona furberia del tenente *Giberna* vivono, anche adesso, imperituri, sulla scena italiana.

E in Firenze s' alterneranno, fulcri alla crescente mole del teatro italiano, le due compagnie massime del Bellotti Bon e del Morelli, con repertorio esclusivamente nazionale. Ed è questo il momento veramente grande della fiorita del teatro nostro. In un corso di più che sessanta recite le due Compagnie non rappresentavano che un paio di commedie francesi, di grande e gloriosa notorietà, di quelle che appartengono, più che alla Francia, al mondo intellettuale. E questo repertorio italiano che sarà, in tempi più a noi vicini, considerato come una iattura economica dai capocomici, si può dire che dal 1860 al 1870 era una lauta, nobile, e remuneratrice industria. Il pubblico non accorreva che alle commedie nostrane, fiducioso nel valore di esse, lieto se poteva applaudirle, dolente se disapprovarle gli era forza.

E qui sorge sull' orizzonte della nostra letteratura drammatica una gentil persona di giovane intellettuale, oriundo avanese, ma italiano d' anima, d' intelletto, di cuore : Luigi Süner. Provvisto di largo censo, e prestante della persona, fu in breve il beniamino dei saloni fiorentini. Invano però le Armide dell' Arno sfoggiavano le incantatrici malìe. Il bruno Rinaldo era preso da ben altre e così tenaci panie, che non se ne liberò

più mai. Egli, il gentil signore, innamorato dell' Italia e desioso di scrivere per il teatro, tra una chiacchierata letteraria al Gabinetto Viesseux con insigni scrittori e scienziati, tra una galoppata alle Cascine e un *the* in casa Pucci, sceneggiò una commedia *I gentiluomini speculatori*. Era essa una satira dell' ùzzolo ond' era presa, di quei giorni, la blasonata gioventù fiorentina; una specie di plutomania, una smania di far quattrini, mercanteggiando cavalli di sangue. Il Süner in questa, come in tutte le altre sue commedie, prosegue un altissimo fine etico. Un arruffone straniero cerca di avvolgere nelle sue truffe un giovine inesperto, ed è sbaragliato dal coraggioso amore di una gentil giovinetta. È mirabile, fra l' altre cose, in questa commedia la verace e signoril pittura dell' alta società fiorentina che al Süner, sebbene restio e appartato per fierezza d' artista, schiudeva i suoi saloni.

La commedia fu esibita di seconda mano, e inutilmente, a parecchi capocomici che tornavano in Firenze; e la ragione onde andavano a vuoto siffatti tentativi, era l' incognito dal Süner tenuto in queste sue offerte affinchè l' opera di lui, che ricco e generoso sapevasi, non s' accogliesse per altri criterii che d' arte non fossero.

Comunque, e col medesimo sistema dell' incognito più rigoroso, *I gentiluomini speculatori* vennero in mano di Filippo Berti, che sappiamo già come bandisse di tanto in tanto un concorso a premio per commedie (ne fu vinto uno, come vedemmo, dal *Goldoni* del Ferrari) che si sperimentassero nella sua scuola di recitazione. Il Berti s' innamorò della commedia del Süner: e fe' di tutto per iscoprirne, come veramente ne scoprì, l'au-

tore. Conoscere di persona il Süner, dopo aver letto una commedia di lui, non nuoceva a questa, di certo: e così seguì che il Berti non mettesse tempo in mezzo a porre il lavoro sul palcoscenico del teatrino della scuola. E il successo fu grande, e tale che sturò gli orecchi dei capocomici: nè andò guari, che il capocomico Dondini (forse uno dei ricusatori) richiedesse — vedi calata... di scudi — al Süner la commedia bellissima la quale, recitata dallo stesso Dondini, dalla Annetta Pedretti-Diligenti e nientemeno che da Ernesto Rossi, ebbe in Firenze e fuori, gli accoglimenti festosi del teatrino del Berti. A questa, ch' ebbe il premio Berti, il Süner fece ben presto seguire un' altra, anche più coraggiosa: *I legittimisti in Italia.* Veramente il titolo non rendeva un' idea precisa, imperocchè in Italia non fossero altre signorie detronizzate da quelle che straniere erano, o da baionette straniere mantenute sul trono; e i loro fautori poteano dirsi nemici e traditori della patria, mentre il legittimismo in Francia è patriottico, a modo suo, non meno che ogni altro partito politico.

Il Süner colpiva al petto, dopo averli smascherati, l' impiegatume e la nobilèa che erano Granduchisti in Toscana, Duchisti a Modena e a Parma, papalini a Bologna, borbonici a Napoli, croati a Milano e a Venezia.

Titolo a parte, la commedia del Süner mirava giusto, e fece rumore intorno al giovane e ardito poeta; così che i *Legittimisti in Italia* si portarono via il premio governativo.

A queste due, più altre commedie fe' seguire il Süner, che ora vive sempre nella sua diletta Firenze. Notevole per intento morale, L' *Ozio*, se bene alquanto

scolorita; gentile e passionata *Ogni lasciata è persa*, l' istoria di una povera giovinetta abbandonata, che si vendica facendo conoscere allo sleale fidanzato il tesoro che costui buttò via, e indarno volle recuperare.

Di forte intento, radicalmente umanitario, — la rigenerazione violenta della umana specie — è *La legge di Licurgo*, che per l' audacia del subbietto ebbe diverse, ma sempre rispettose accoglienze. *Una piaga sociale* ha pur essa germi di coraggiose riforme. Gaia e ridanciana, leggiadro specchio della elegante chiacchiera femminile, *Le amiche*. Mutuò al De Musset la finezza del proverbio nel *Cartoccio di confetti*, in *Chi ama teme*, e in un vero gioiello che prima s' intitolò *Amor che a nulla amato amor perdona,* e, poscia, *Rose e verbene*; in cui il profumo dei fiori riscontra veramente la gentilezza del sentimento. Di recente, ebbe plausi in Firenze un suo lavoro intitolato; *Nè per il re, nè per la donna;* ed ha condotto a fine, ma non ancora fatta rappresentare *Una cena da Rachel,* di cui si dice un mondo di bene; e una commedia, audace e fine, *Tranquilla di sensi*. Non ottenne le festose accoglienze delle altre sue commedie un *Barbaro della eleganza,* forte ma un po' strano lavoro, nel quale è però notevolissima la pittura dell' alta società romana della Capitale; ed ebbe, invece, gran successo di discussione, per la scabrosa arrischiatezza del tema, *Un momento d' obblio*, ove un pittore fa piegar la modella ad una collaborazione più di natura, che d' arte.

Questo, con rapidi e disadorni tocchi accennato, il teatro del Süner, che supera di merito la fortuna. La quale ebbe propizia sì, ma non quanto avrebbe potuto procurarsela il nobile artista, se la fierezza di lui avesse potuto piegarsi ai lenocinii di una tecnica seducente,

ma falsa, e della quale egli conobbe gli orpelli industriali quanto bastasse per disprezzarli. Amò l' arte, non il successo; e questo domandò solo all' altezza del tema, allo splendore della forma, e alla sincerità del componimento.

*
* *

Il Bellotti Bon, a imperitura sua gloria, continuava nel frattanto ad assecondare il grande movimento intellettuale, a cui aveva avuto il vanto di dare l' impulso sino dal cinquantanove. La geniale briosità dell' attore resisterà ancora alle fatiche del capocomico. Verranno i giorni dello sconforto, pur troppo: ma, dal tempo di cui scriviamo, sino a oltre il settanta, il capocomicato del Bellotti Bon è successo d' arte e di danaro. Agli autori già venuti in bella fama, come il Ferrari, il Castelvecchio, il Chiossone, ed altri, egli ordina commedie; e commedie riceve dai meno rinomati, pur conosciuti; nè disdegna, come fanno ora burbanzosamente i capocomici, i novellini. Egli, così amante della vita chiassosa e dei ritrovi eleganti nei quali gli assegnava il primo posto la inesaurabile giocondità del temperamento, e la sana allegria del fisico e del morale, sapeva rincasare taciturno dopo la rappresentazione, e mettersi a coraggioso colloquio con mucchi di manoscritti di commedie a lui dagli autori profferte. Egli sapeva bene che su cento sciocchezze, esce fuori non rado qualche discreto lavoro: e talora quello che sarà il vero, il grande trionfo.

E non basta la lettura notturna dei manoscritti; le prove assorbivano le ore mattutine, dalle nove al tocco, ogni giorno. E che prove! non era egli già un Diret-

tore di parata; ma, col virginia alla bocca, e il cappello ben calcato sulle tempia, si piantava presso la buca del suggeritore, in piedi, per far seguire immediatamente al precetto l' esempio. Arpentando colle lunghe gambe il palcoscenico, si metteva egli stesso a fare la scena come voleva fosse fatta, tragica, drammatica, comica; d' uomo, di donna.

Delle commedie che acquistava era, o si mostrava risolutamente fanatico, e le difendeva nobilmente dagli assalimenti della critica. Così incuorava l' autore e — quel che è ben più — gli attori, impegnandoli a spendersi tutti per la parte che sostenevano. Il successo doveva essere immancabile; e, il più delle volte, era come lo aveva voluto.

A Napoli, ove Giuseppe Turco coi *Cuori di cera* comandò l' applauso a quel pubblico severissimo, un altro autore novellino avea dato a quel teatro dei Fiorentini alcune bagatelle, con qualche successo; un paio d' atti ciascuna, in versi martelliani, col titolo *Amori di corte*, e *Dopo morto*. Avea nome Achille Torelli. Una sua terza commedia, mandata da lui al solito concorso Berti, levò un po' di romore, specie per la preziosità del titolo: *La missione della donna*. Veramente, la donna del Torelli davasi una missione che non sarebbe andata a versi del Bonaparte, che volea le donne solo feconde. Costei ispira a un giovinotto, che essa ama, un mondo di belle cose; ma quando vede che, malgrado le suggestioni gentili, l' innamorato starebbe per piantarla lì, e sposare una bella ragazza, la vedovella gli stringe i panni addosso, e finisce bravamente con farsene un marito.

Pregi alla commedia non mancano. Una certa no-

vità e gentilezza di soggetto; e sopratutto una figura di vecchio, reminiscenza di un romanzo del Dostoieski, (*La povera gente*) fanatico del proprio figliuolo, così da non lasciarlo mai per mangiarselo cogli occhi, e per applaudire ogni atto e ogni parola di lui. Lo scioglimento della commedia avea la inconvenienza morale di quella povera fanciulla, figlia di un onorando patriotta, che per l'astuzia della missionaria rimaneva a bocca asciutta. Ma questo, e gli altri difetti del lavoro erano vinti da qualcosa d'insolito, di svelto, di sincero che conquistava per la prima volta il pubblico, senza ch'esso sapesse rendersene conto.

Egli è che siamo a un periodo nuovo di avanzamento e di trasformazione del nostro teatro; e non dubitiamo di porre il nome di Achille Torelli come antesignano della seconda riforma. La ponderosa congegnosità dei componimenti di cui porgeva stupendi modelli Paolo Ferrari, cominciava alquanto a stancare il pubblico. Quegli antefatti un po' faticosi, que' continui riscontri che facevano di ogni scena una specie di addentellato, indispensabile per le altre; quelle preparazioni di personaggi fatte a guisa di un cicerone di un gabinetto di figure di cera; quella curiosità stuzzicata a spese del senso pratico, e quelle sorprese preparate di lunga mano, e delle quali si rendeva conto lì per lì riferendosi a prestigiosi antecedenti; tutto quel ciarpame, ricco e splendido bensì, ma più da bazar che da scena, la tecnica insomma dello Scribe, del Dumas, del Soulié, del Dennery, dell'Hugo, del Bourgeois, che avea per tanti anni fatte le spese dei teatri di Francia ov'era nato, e di quelli d'Italia ov'era stato importato con ladre traduzioni, tuttociò cominciava a sfa-

tarsi al di là e al di qua delle Alpi. E la commedia del Torelli, senza intreccio di sorta, senza curiosità, senza sorprese, quella povera donna innamorata che difende poi il proprio amore con gli unghioni di una tigre, quel vecchio estatico ad ammirare il proprio figliuolo, quella gente che parlava con semplicità, che nulla faceva di strano e molto di umano, sembrarono cosa nuova al pubblico già saturo delle combinazioni violente de' drammi francesi, e anche un po' delle cattedratiche commedie italiane col solito scandalo alla solita festa da ballo, e col più che solito, e relativo duello. Era già incominciato, questo genere ibrido, con le *Femmes en marbre* dal francese, e seguitò colla *Prosa* del Ferrari, col *Figlio di famiglia* del Costetti, e con più altre, compreso un *Ingegno e Speculazione* del Botto, critico genovese fattosi autore, più assai avverso alle altrui che alle proprie aberrazioni.

E il Bellotti Bon che fiutava, sempre fiutava là ovunque fosse qualcosa di buono, chiamò a sè il Torelli, e messe in repertorio *La Missione della donna* : che, recitata dalla Pezzana, dall' Annetta Campi, dal Ciotti, dal Lavaggi e da Cesare Rossi, che del vecchierello fece una inarrivabile creazione, andò dirittura alle stelle.

E il Bellotti a punzecchiare l' autorino per un' altra commedia : e il Torelli a fargliela subito, *Gli Onesti :* ma cadde. Anche in questa mancava l' intrigo, ma coll' intrigo mancava questa volta la semplicità e la chiarezza.

Troppa gente, in questi *Onesti*, per un' azione che non c' era ; e le *personae dramathis* vi facevano la figura di oziosi e di disoccupati. Questa marea di personaggi, a tratti a tratti, invadeva la scena, facendo

mormorare il pubblico che non si raccapezzava più. Anche in questa commedia, però, il giovane autore manifestava qualità singolari. Ad esempio, un duello era — per la prima volta, sulle scene italiane — atteggiato con tutte le particolarità della sfida, dei padrini, della distanza, dei vantaggi o degli svantaggi del terreno. Altre bellezze di tecnica c' erano, scene mosse con verità, prorompimenti d' anime umane, sveltezza e disinvoltura di partiti comici. C' era pletora di episodi che annebbiavano quel po' d' azione; slegata, fiacca, non ristretta in robusta compagine.

Alla caduta degli *Onesti* le prefiche della critica mandarono alti guai. S' erano sbagliati, qualcosa c'era in embrione, ma l' autore, l' autore mancava. Intanto, Paolo Ferrari che fiutava il pericolo di perdere il primo posto fra i commediografi italiani, non istava con le mani alla cintola. Scrisse *Gli uomini seri*, satira sociale e politica bene osservata, con tipi côlti sul vero, ma un po' pesante, e manchevole dell' elemento della curiosità. Piacque alla prima rappresentazione in Firenze; non così altrove. Intanto col *Dovere* del Costetti, col *Pietro* o *La gente nova* di Luigi Alberti, coi *Fuochi di paglia*, elegantissima commedia di Leo di Castelnuovo (pseudonimo del conte Leopoldo Pullè) il Bellotti e il Morelli seguitavano con plauso il repertorio italiano. Ferdinando Martini, figlio dell' *Anonimo fiorentino,* che avea già dato felicemente alle scene *I nuovi Ricchi* ove è finamente ritratta l' albagia del milione, e l' oziosa corruzione della gioventù elegante, fece seguire di lì a poco un altra commedia *Fede,* che fa onore all' ingegno non meno che alla coscienza artistica del poeta. *Fede* ebbe grande successo di scena.

Non si esagera a far salire a quaranta il numero delle chiamate dell' autore al proscenio. Siccome però, parve al Martini che gli applausi del pubblico fossero rivolti alle vivezze, inarrivabili veramente, del dialogo, anzichè al valore reale del componimento, egli ebbe il coraggio (che non esitiamo a chiamare unico al mondo) di ritirare dopo alcune repliche un lavoro che, dal lato del riuscimento, non avea nulla a invidiare ai più clamorosi successi. Ferdinando Martini darà poi alle scene due deliziosi proverbii *Chi sa il gioco non l' insegni*, e *Il peggio passo è quello dell' uscio* che gli meritarono, con Francesco De Renzis per *Il bacio dato non è mai perduto*, il nome di De Musset italiano.

Un bel matrimonio, tre atti, dettero luogo a un grazioso annedoto che il Martini raccontava col suo brio invidiabile. Nella commedia, un personaggio racconta d' essere stato a Parigi; e dice che tanta è ivi la folla di pedoni e veicoli nelle strade, che ad ogni momento si riceve una timonata nella schiena. Il copista del manoscritto non tagliò il *t* della prima lettera della parola; e così il suggeritore e il comico, alla prima recita, quegli suggerì e questi disse « ad ogni momento si riceve una limonata nella schiena. » E il pubblico a ridere a crepapelle, e godersela un mondo.

L' autore, infuriato, fece rettificare per la seconda recita: nella quale si disse com' era scritto, *una timonata.* Il pubblico rimase taciturno e imbronciato. Una limonata nella schiena lo divertiva, una timonata non gli faceva caldo nè freddo.

Anche la *Elezione del deputato* si è rappresentata per molti anni con liete accoglienze. È una satira, un po' feroce, ma non quanto si potrebbe forse adesso, della corruzione elettorale. Alcuni tratti di eccessiva

parodia, quali un candidato che si procura i voti mostrando un dente del Conte di Cavour legato in oro alla catenella dell' oriuolo, tolsero alla vivace commedia il pregio di quella finezza, che il pubblico riscontrò sempre nei lavori del figlio dell' *Anonimo fiorentino*. Il Martini, già deputato e non ancora Governatore della Eritrea, ha dato alle stampe e fatto rappresentare *Una Vipera* commedia in un atto, la fotografia di una perversa anima femminile. La commedia si legge con gran piacere per la venustà della forma e del dialogo splendidamente italiano; ma non sembra che pari fortuna abbia il componimento rappresentato sulle scene, sebbene sempre applaudito.

Ferdinando Martini dice di non credere al teatro in Italia; rinnegando così, oltre a tanti nomi e a tante glorie, le bellissime commedie di suo padre, e sue. Ma, non ostante, il nome di lui e quello dell' *Anonimo fiorentino* sono consegnati a titolo d' onore alla storia, che si farà, del teatro italiano.

Abbiamo testè nominato il barone Francesco De Renzis, ambasciatore d' Italia a Londra e morto pur ora in Auteuil, presso Parigi, in età ancor fresca e quando più avea vive le forze dell' intelletto genialissimo. Al De Renzis, circa il proverbio italiano sulla scena, spetta il merito, non che altri, della precedenza. Quel suo *Bacio dato non è mai perduto* fu un avvenimento incantevole per il teatro nostro. Quelle tre figurine imparuccate di bianco, che si rincorrono in dolce gara d' amore, imbalsamarono la scena con lo spirito di melissa e colla cipria profumata. I versi molli, carezzevoli, le rime civettuole e procaci, la genialità del tema che è il contatto di due bocche innamorate, ren-

dono il proverbio del De Renzis un modello, insuperato, del genere. Altre cose scriverà pel teatro il De Renzis; *Un medico del cuore* in cui nuoce la troppa idealità del protagonista che sana in altri la ferita onde sanguina egli stesso; *Il Dio milione*, in cui sembrò a quel tempo troppo acerba la satira al milionariume; mentre, ora, ingenua e all' acqua di rose rischierebbe di parere. L' una e l' altra commedia procacciarono applausi all' autore; piacquero anche moltissimo *Lupo e can di guardia,* graziosa satira agli amori loschi e gelosi, e *Una lettera di Bellerofonte* che fu rappresentata in francese dalla Compagnia Meynadier; ma di lui vive ora soltanto *Il bacio dato non è mai perduto.*

Altro stampo d' autore, meno elegante, meno aristocratico, ma per questo, appunto, nella pittura dei costumi popolari vigorosissimo, Valentino Carrera con la sua *Quaderna di Nanni* riuscì a far piacere alle udienze più severe e signorili la storia di un povero ciabattino che sta lì, lì, per vincere una quaderna. Anche il ceto popolare ha i suoi parassiti, che pur di vivere nell' ozio, sfruttano chi lavora. Il Carrera in questa *Quaderna di Nanni* ne presenta un tipo bellissimo, nel venditore di pan di ramerino; e, per di più, sberteggia e flagella la mania del lotto a cui il povero Nanni immola per sino i ferri del proprio lavoro.

Nell' *Alfabeto*, in *Capitale* e *Man d' opera* il Carrera tratta con vigoroso coraggio le più ardue questioni economiche del giorno; nelle poche scene *Varsavia,* mescola alle strazianti grida delle vittime polacche, il feroce grugnito dell' orso bianco imperiale; nella *Dote*, spezza una lancia per la povertà virtuosa, contro chi nelle nozze cerca il guadagno; negli *Ultimi giorni di*

Goldoni, lavoro di grande effetto commozionale sebben qua e là prolisso e slegato, riconduce sul palco, nella estrema vecchiezza, ma colle sue fattezze, il poeta immortale.

Due altri lavori che si direbbero specialistici, perchè mettono sulla scena, esclusivamente, una sola classe di persone, assicurano al Carrera la fama di commediografo il cui nome non morrà così presto. *Un colpo di Stato*, ove non sono che giovani donne, cioè educande, maestre e Direttrice; e *La mamma del vescovo* ove non sono che preti: giovani o vecchi, evangelici o mondani, poveri o ricchi, scagnozzi o cardinali papabili. Questo dramma, ov' è in ballo la tenerezza di una madre per il figliuolo ecclesiastico, si rappresenta spessissimo e sempre trionfa, per la sua bella e serena affettuosità. *Scarabocchio* è il solito mostricciuolo che ha un'anima gentile, quanto più manchevole e deforme il corpo. Molti pregi ha questo drammetto, ma la fisica deformità, se esce dalle proporzioni dell' episodio per assurgere a protagonismo, non ha mai avuto troppa fortuna sulla scena.

In somma, l' opera di questo forte lavoratore subalpino è stata buona e feconda; e avrebbe dovuto procurargli una mercede migliore, in sul tramonto della giornata laboriosa. Pur troppo, nè pure al Carrera sorrise quella fortuna che dai cuori nobili e generosi troppo sovente scompagnasi. In Francia, un commediografo come il Carrera, avrebbe avuto una agiata vecchiezza: nell'Italia madrigna, è molto se l' autore della *Mamma del vescovo,* anima fiera, potè chiudere la nobile vita senza aver bisogno di nessuno.

*
* *

La commedia, a cui può intitolarsi questo secondo periodo della fiorita drammatica nazionale che va dal 1860 al 1870, fu scritta da Achille Torelli, e s' intitola *I mariti*. A questa, il Torelli avea mandata innanzi un' altra commedia *La verità,* informata a un giusto e grazioso concetto, ma così ingenua e povera nell' azione da meritarle, com' ebbe, un assai mite successo. Può dirsi che la prima rappresentazione dei *Mariti* che seguì al Niccolini in Firenze nel novembre 1867, fosse un vero e proprio avvenimento, una festa dell' arte. Anche in questa commedia fortunatissima, manca l' argomento. La favola, insomma, non si racconta. Sono parecchie coppie di coniugi, di ogni età, dai sessagenarii ai ventenni, ognuna delle quali fa il suo cammino, per dimostrare una verità un po' trita, che il buon marito fa la buona moglie. Fatto questo appunto, la critica deve ringuainare la spada, e fare il saluto. Gli episodii, ciascuno dei quali ha un momento di protagonismo per eclissarsi e dar luogo agli altri, sono rapidi, coloriti, eleganti, argutamente osservati sul vero. Il dialogo scoppietta di quella comicità legittima che non si deduce dalle spiritosaggini nè dalle grossolanità, bensì dalla finezza della situazione. I caratteri hanno pennellate da maestro, specie quello della baronessa disgustata dal marito e che si attaccherebbe volentieri al fidanzato di una amica, e il carattere di costei; giovinetta, che — spaventata — va a prendersi il braccio del fidanzato e vi si attacca, per la paura che glie lo portino via. E questa soave creaturina si completa, al chiudersi della commedia, quando — fra le bufere tempestose degli altri matrimonii — essa annuncia al giovane marito l' alba rosea della maternità.

L'autore, non meno destro a scriver commedie che a procacciarsi simpatie, non avea certo una udienza d'acchito severa, come avviene talvolta; ma bisogna anche dire che tale sarebbe divenuta di poi, se le bellezze del componimento non avessero empiuta l'atmosfera di legittimo entusiasmo.

Le due coppie di vecchi erano Cesare Rossi, e Teresa Bernieri; i due giovanissimi, Annetta Campi e Francesco Ciotti; la baronessa e il barone, Giacinta Pezzana ed Enrico Belli Blanes; la coppia diremo comica, Costanza Ciotti e Luigi Bellotti Bon. Esecutori magnifici, della magnifica commedia, tuttora acclamata, degnissimi.

Fu sì grande il successo, che ne fu piena Firenze. Banchetti si succedevano a banchetti in onore del giovane poeta. Gli si spalancarono anche le porte dei saloni più restii: la critica, un po' seccata di dover dare l'incenso, si sbracciò con larghe ondate di turibolo, così da farne cadere le brace sui circostanti. Il Sabbatini, allora appendicista teatrale nel giornale *Le Alpi,* sol perchè scappò a dire che il Torelli non era che una speranza magnifica, fu minacciato di percosse.

Gli altri autori erano guardati bruscamente nelle vie, ne' teatri. Si faceva lor colpa non solo delle commedie scritte, ma sì ancora di quelle che potevano scrivere. O che non c'era Achille Torelli?

Questi, umile in tanta gloria, non si raccapezzava più di questa celebrità cascatagli addosso, d'un tratto: inconscio forse, come avviene delle manifestazioni d'arte veramente geniali, d'aver scritto una commedia destinata a segnare una nuova tappa di progresso nel teatro italiano, si fissò troppo nel romore che l'opera sua gli faceva intorno. Non avendo nel suo carro tri-

onfale chi gli facesse da schiavo rammentatore della umana caducità, lo inebbriò il successo, il frastuono dei battimani lo rese sordo ai buoni consigli, e si stimò chiamato a rifare la patría scena, sol che mettesse comunque il nero sul bianco. Vedremo, pur troppo, che le successive commedie del Torelli, non che superare o pareggiare *I Mariti,* così se ne discostarono da segnare uno scadimento incessante, irrefrenabile, precipitoso. Se fu grande ventura pel nostro teatro che Achille Torelli scrivesse *I Mariti,* fu gran guaio l' immenso clamore che si levò intorno più che al lavoro, alla persona di lui; perocchè esso deviasse la corrente di questo fiume intellettuale, che avrebbe recato sì gran confluenza al mare dell' arte italiana.

Intanto Paolo Ferrari, da Milano, ove pur giunsero e trionfarono *I Mariti,* pensò di rispondere con lo sparo di una cannonata che avesse tutti i proiettili, già esperimentati, del suo arsenale: e mandò ad Alamanno Morelli, succeduto al Bellotti Bon in Firenze, *Il Duello.* Chi non conosce questa commedia drammatica del modenese, la quale, come *I Mariti,* si recita sempre ed è sempre, come quella, applaudita? Era essa, e doveva essere, tutt' altro che i *Mariti.* Le due scuole si trovarono l' una contro l' altra armate, al cospetto del pubblico; il quale, da quel giusto giudice che è il più delle volte, le accolse ed applaudì tutte due.

I Mariti non avean argomento; *Il Duello* l' aveva da disgradarne un congegno di serratura inglese; e, in più, un antefatto che era un altro dramma per sè stesso. *I Mariti* correvan spediti, dilettevoli, pei viali fioriti di un bel giardino: *Il Duello* incombeva grave, co' suoi personaggi impettiti, coi lunghi discorsi espli-

cativi. I *Mariti* evitavano i vecchi effetti dello scandalo in una conversazione, e del successivo duello; *Il Duello* aveva al terzo atto il suo bravo scandalo nella sala comune dell' albergo, e due duelli (erano nel tema, manco male) al calar della tela. La cannonata mandava fuori la vecchia mitraglia. Ma non basta. Mentre *I Mariti* si chiudevano con l' annuncio di una gravidanza e di un dolce nascituro, il Ferrari — per la prima ed ultima volta nel suo teatro — faceva morire sulla scena il suo protagonista: il quale, (ed è questa, fra tante, la maggior pecca del dramma vigorosissimo) è annunziato come un clericale. Ma clericali come il Conte Sirchi, diciamolo pure, così sfrontati, così viziosi, e insieme così coraggiosi, non ha la Italia. Il più dei clericali appo noi è gente, diciamo anche questo, più chiusa, più remissiva, più timida, che non sfoggia moretti, che non beve Champagne e Bordò a tutto spiano, e che sopratutto non muore in duello per la semplice ragione che non si batte, perchè lo vieta la Chiesa. La figura del Conte Sirchi è bella teatralmente, è un' anima umana, indagata nelle più profonde latebre; ma non è, manco per sogno, un clericale. Potrebbe essere forse un legittimista francese; e ne ha, in verità, tutta l' aria. E non è un clericale neppure quel buon Marchese di Serravezza, che si batte in duello per confermare la testimonianza di un Re. In Italia, i clericali non si battono nemmeno per affermare i diritti del Papa-Re.

Il Serravezza del Ferrari è anch' esso un legittimista francese di seconda riga. Dopo tutto, il *Duello* del Ferrari è opera poderosa di poderosissimo ingegno. La teatralità, vi signoreggia sovrana; e l' atto terzo ne è il capolavoro.

Avrete, dopo, un bel sofisticare su quella Laura di Monteferro, una specie di logogrifo femminile, senza utero: non vi raccapezzerete con quel Duca Gianogi napoletano, nè con quel Mario Amari che si batte e non si batte; troverete curiose tutte quelle rivelazioni intime in una sala d' albergo, attraversata da forestieri che rincasano, e da camerieri in faccende; ma, con tutto questo, assistendo alla rappresentazione del *Duello,* vi sentite inchiodato alla poltrona, se di tanto in tanto non provaste il bisogno di alzarvi a batter le mani.

Il dramma non prova nulla, o tutt' al più prova che, in certi casi, battersi è necessità; e sapevamcelo. È documento però, irrefragabile, della valentia del commediografo che, quasi ad ogni scena, mette fuori le unghie leonine dalla quinta, o dalla buca del suggeritore.

Recitarono *il Duello*, la prima volta in Firenze, Alamanno Morelli (Sirchi) Luigi Monti (Mario Amari) Santi Petrotti (Serravezza) Domenico Bassi (uno dei moretti) Elvira Morelli (la Contessa Laura) Pia Marchi (la figlia) Francesco Sciarra (Il Capitano de' Nordi).

Il dramma ebbe un lungo sèguito di rappresentazioni; nè più nè meno che i *Mariti.*

Con *Un malo esempio in famiglia*, una giovinetta innocente che riesce a riconciliare i genitori in discordia, e con un *Giorgio Gandi,* l' amorosa istoria e il gentile eroismo di un marinaio un po' troppo all' acqua di rose, cominciò a farsi notare Leopoldo Marenco, figlio di Carlo autore della *Pia*. Già avea dato al teatro, assai anni prima, un *Jacopo Bussolari* e una *Piccarda Donati,* con riuscimenti anodini. Consegue di questo

tempo, un clamoroso e duraturo successo con *Celeste*. — Un idillio, nel quale una contadinella che ha fatto voto alla Madonna di non isposare il suo damo (vedi reminiscenza manzoniana dei *Promessi Sposi*) s' induce poi a rimangiarsi il voto, sugli ammonimenti del parroco. L' argomento è poca cosa, e neppure, come vedemmo, originale. Ma che non può l' alito della poesia, quando pervade una scenica favola e la idealizza sulla base dell' umano e del vero? Quel villaggio, quella fanciulla divota alla Vergine, quel bersagliere dal cappello piumato che ricorda la fresca gloria di Palestro, quel buon curato che del Don Abbondio manzoniano ha la semplicità, e non la paura, quel verso spigliato, elegante, spesso soave, giustificano l' entusiasmo col quale i pubblici d' Italia accolsero allora e la buona accoglienza che fanno anche adesso, a questo idillio della fede e dell' amore.

Buone ma non durature accoglienze ebbe *Lo Spiritismo*, un dramma a forti tinte, nel quale il Marenco non seppe rinunziare alle inzuccherature del suo stile, troppo discordi dalla intonazione, quasi truculenta, del componimento. È una specie di dramma giudiziario, nel quale una innocente e giovane donna è incolpata di un delitto di sangue che le avrebbe giovato, e del quale si confessa poi, reo, il vero colpevole — un marinaio che, più assai del Gandi, sa di catrame e d' acqua salsa.

Il culmine della notorietà festante raggiunse il Marenco col suo *Falconiere* di *Pietra Ardena*, la pietosa storia di Adelasia e di Aleramo, ridotti per amore a misero stato, e da cui si rilevano col perdono di Ottone

ìmperatore. Anche in questo lavoro, la favola è di una tragicommedia dell' Abate Ringhieri: ma qui ancora la forma, la poesia, la genialità dell' autore vivificano l'arida leggenda, e delle sue scolorite figure fa anime vive, cuori palpitanti, gente umana che ama, che odia, che perdona, che spera.

Leopoldo Marenco ebbe in Italia, e specie in Milano, lunghi anni di gloriosa popolarità. La bella e leale sua fisonomia, le candidissime e precoci nevi che la incorniciavano, il suo cuore aperto, il suo sorriso intellettuale, la sua mano stesa sempre alla calda stretta dell' amicizia, la sua voce accesa di entusiasmo buono, non si dimenticheranno mai da chi lo conobbe. E, mai, retaggio d' arte e di gloria fu più degnamente raccolto: l' autore di *Celeste* e del *Falconiere* si mostrò degno figlio dell' autore immortale della *Pia de' Tolommei*.

Notammo già come a' clamorosi riuscimenti del teatro debba essere coefficiente la fortuna; senza la quale il merito rischia o di venir fuori mezzo, o di non venir fuori affatto. Molti e molti esempi ha, di questo, la storia dei teatri. Occorre, per andare alle stelle con un componimento drammatico, che la rappresentazione ne segua in quel dato momento in cui coincidano più occasioni propizie: come a dire, un recente altrui insuccesso, un pubblico avvenimento che si riattacchi, magari per sola associazione di idee, o al titolo o all' argomento del lavoro, o al nome e alla persona dell' autore; il teatro restato chiuso da assai tempo, così da ingenerare la smania di accorrervi; e, finalmente, quella matta voglia onde son presi talora gli ascolta-

tori, di far dell' autore, lì per lì, in quella sera, un uomo celebre, magari per ventiquattr' ore.

Un fenomeno consimile s' avverò e durò in Napoli, dal 1865 al 1870. Al camerino del teatro dei Fiorentini giaceva da mesi, forse da anni, un manoscritto. Capitò alle mani di un attore dello stesso teatro, che avea da fare la serata (d' onore). Lo lesse. Era una tragedia: *La Duchessa di Bracciano*. Portò lo scartafaccio al capocomico Adamo Alberti, il quale, senza neppur darvi un' occhiata, lo fece rappresentare. *Giordano Orsini* era Achille Majeroni: *Isabella,* Elvira Pasquali, una bella donnina, attrice poco più che mediocre. Fanny Sadoski vi faceva la parte di una popolana, la madre del paggio Lelio, che viene a gridar vendetta pel figlio ucciso.

Un fanatismo da sbalordire. Era una di quelle sere nelle quali il pubblico ha il ticchio di creare una celebrità: e la creò per davvero. Ma l' autore, chi era?... si pensò finalmente, fra il baccano dell' entusiasmo, a leggere il nome dell' autore, scritto in un angolo della copertina del manoscritto. Era un certo *D' Agnillo.* Al camerino del teatro si ricordavano che, in un tempo piuttosto remoto, quello scartafaccio l' avea portato un prete. Come si seppe anche questa particolarità, il successo crebbe così da divenire un avvenimento, la cui eco si ripercosse subito per tutta Italia.

Intanto, al prete, cioè all' autore, era venuto all' orecchio il clamore che si faceva intorno al suo nome; ed eccolo venire in Napoli da un paesello, a presentarsi al pubblico. Umberto, sacra memoria, allora principe ereditario, lo chiamò nel palco reale, e lo fece cavaliere.

Il dramma tragico dell' Agnillo non meritava nè

quel lungo obblìo, nè quell' improvvisa apoteosi. I versi son buoni, non tutti, però: i caratteri, tracciati con sicurezza e con forza. Le truci risoluzioni di Giordano Orsini, erano raccolte in un endecasillabo

« Cafaggiolo per or; poscia, Cerreto »

che, declamato dal Majeroni, fu di effetto irresistibile.

L' Agnillo portò subito a Napoli un altro dramma tragico, *La Griselda,* tolto dall'omonima novella: tema già trattato pel teatro dal Goldoni, e dal Grinzpaller. Anche in *Griselda*, versi buoni, e condotta regolare. C'è in più della favola, un amante platonico di Griselda. Questo secondo lavoro del D' Agnillo, piacque anch' esso assai in Napoli. *Griselda* e *La Bracciano*, recitate fuori Napoli, ebbero pochi applausi. Ora sulla *Isabella Orsini* e sulla *Griselda* si è chiusa da tempo l' onda dell' oblio. L' autore fu a un pelo d' impazzirne. Il suo temperamento aveva resistito alle commozioni del trionfo; s' accasciò alla crudezza del disinganno.

Col Marenco era già cominciata la voga del dramma in versi che non cesserà che con la morte di Pietro Cossa. Intanto, a Figline, un ingegno robusto e solitario, quanto modesto, Stanislao Morelli scriveva un *Arduino d' Ivrea* al quale Tommaso Salvini fece avere sulle scene del teatro Niccolini un successo enorme. E anche qui, un po', entra il coefficiente non già di cieca fortuna, ma di opportunità politica. Da qualche anno era in Firenze la capitale del nuovo Regno; e qualcosa che affermasse, col prestigio dell' arte, e con quello dell' arte drammatica che è la più suggestiva, il Re d' Italia, era cosa quasi incoscientemente desiderata dall' universale. E venne in buon punto il dramma del

Morelli, col principe subalpino incoronato Re, colle sue lotte col clero mitrato, col suo eroismo nel respingere lo straniero, e colla pietosa fine nella memoranda Abbazia. In Re Arduino si comprendeva la severa figura del martire Carlo Alberto, sacra memoria per l' Italia, e quella gloriosa di Vittorio Emanuele che della Italia aveva, poc' anni innanzi, cinto la corona. E il re soldato era in Arduino come in Carlo Alberto e in Vittorio Emanuele.

Dice Arduino:

« Di mia spada il lampo
Vince il riflesso della mia corona. »

E, al quint'atto, Arcimbaldo al monarca morente:

« Su su, vecchio lion, scuoti la chioma
E manda al ciel d' Italia il tuo ruggito! »

Dramma più assai robusto, successo assai più legittimo che i drammi e il successo del D' Agnillo, *Arduino d' Ivrea* ha sfidato l' obblio; e, anche adesso, quando abbia per interprete un attore valoroso, come l' Emanuel, il dramma di Stanislao Morelli si rappresenta fra le acclamazioni del pubblico.

Anche il Morelli, dopo il successo dell' *Arduino* mandò alle scene un *Fra Monreale*, lavoro di pregio bensì, ma che, non avendo come quello le ragioni di opportunità nel tema, passò fra tepidi accoglimenti, e non si è rappresentato mai più.

Avido degli allori dell' Agnillo e del Morelli, il Bacchini presenta alle scene una *Isabella Orsini* vera e propria tragedia con tutte le sue classiche forme compreso la immancabile narrazione che, in questa, era

del gioco del calcio, in Firenze famoso. Ed era questo racconto, con un monologo di Giordano, la meglio parte della tragedia, che avea movenze e durezze alfieriane. Nulla di più terribile di una tragedia alfieriana, quando non è stata scritta dal tragico immortale.

Fronteggiano, intanto, questo tragico andazzo i commediografi più scaltriti nella comicità. Giuseppe Calenzuoli scrive *Il sottoscala,* un amore di commediolina che si rappresenta anche adesso, quando si vuol mandare a casa il pubblico con la bocca dolce. E chiude anche adesso gli spettacoli delle grandi occasioni una farsa di Francesco Coletti, *Meglio soli che male accompagnati,* densa di giocondità irresistibile.

Luigi Alberti si sforza con *Una ragazza di cervel sottile* a mettere insieme una commedia goldoniana; ma, come l' Astigiano, il gran Goldoni non si presta alle imitazioni.

Raggiunge più facilmente l' intento di rallegrare con eleganza, Leo di Castelnuovo co' suoi *Fuochi di paglia,* in cui la marital gelosia prende le forme più gaie e più originali: e il Costetti co' suoi *Dissoluti gelosi,* tenta la pittura di un carattere doppio; audacia veramente solo permessa all' autore del *Geloso avaro,* dell' *Avaro fastoso,* e del *Burbero benefico.*

E dalla scuola fiorentina del Berti, ove è accolta con grandi feste, passa alle scene venali una commedia di Raffaello Giovagnoli, *Un caro giovine.* Il Giovagnoli, celebre autore del romanzo *Spartaco*, era già favorevolmente noto alle scene italiane con una graziosa commedia, dal cui titolo si deduce l' intrigo, *La vedova di Putifarre;* e con una *Marozia* a cui recò il sussidio dei

forti studi. Ma in questo *Caro giovane,* così pieno di genialità, carattere più felicemente osservato, e più graziosamente reso, del protagonista, difficilmente si trova nel nostro, e credo, nel teatro straniero.

Il titolo è un' ironìa. Il caro giovane, in somma, è un ragazzaccio pieno di vizii, che le fà sì grosse da costringere il babbo a mandarlo in America per timore di peggio. Eppure questo *caro giovine,* così lo chiamano le signorine da marito, è veramente simpatico per la vivacità dell' ingegno, per l' eleganza del vestire, per mille piccole abilità di conversazione; e anche poi per un po' di cuore che all' ultima scena, al dividersi dal padre, gli fa venire i lucciconi negli occhi. Andando in America a metter giudizio, il *caro giovane* non lascia solo la patria, ma con essa una giovinetta adorabile che gli si era giurata sposa. Essa aspetterà ch'ei torni ravveduto. E in queste speranze, e sulla partenza del *caro giovine* per l'altro mondo, cala la tela.

E qui cade ancora in acconcio la coefficienza della fortuna ne' scenici successi. Questo *Caro giovine* avrà i suoi difetti, ma è una trovata da cima a fondo; snella, ora ironica, ora flagellatrice aperta, la bella commedia fa suo cammino dilettando, e commovendo lo spettatore. O perchè non ebbe essa tutto il favore che meritava? perchè non si rappresenta più? Bisogna domandarlo a quella cieca Iddia, che spande i suoi favori, il più delle volte, a casaccio. E la fortuna, lo ripetiamo, è indispensabile — anche e più — del merito, per farsi valere.

Ed ecco il Torelli far seguire ai *Mariti,* due altre commedie: *Fragilità*, e *La moglie*.

La prima, un ricamo azzurro e oro su quattro segni di matita, indovinati per la sveltezza e la leggiadria. Due amanti sono divisi da un precetto di convenienza sociale; non possono nè amarsi, nè sposarsi senza offesa di una delle tante menzogne odierne, ond'è rivelatore così arguto e tremendo, il Nordau. Ma, questo ha di buono il Torelli, e lo accennò sin dalla sua *Missione di donna*; egli mette in iscena eroi che durano tali sino a un certo punto: sino a che, cioè, il diritto di vivere, e quello di amare non interviene a congedare la magnanimità. E ciò è vero, è umano, è artistico, senza cessare di essere ideale. Cosi avviene dei due innamorati di *Fragilità*. Sin che possono, tengon duro. Quando non ne possono più, mandano a carte quarantanove l'astinenza... forzata. *Fragilità* è un piccolo capolavoro; quattro atti carini, ricchi di affetto, di comicità, di eleganza; ed è vergognoso per i capocomici della nostra bella Italia aver sbandita da' repertorii questa preziosa commedia di costumi, di pensiero, e di genio veramente italiana.

Con *Moglie*, cominciano un po' le dolenti note. Il Torelli s'innamorò d'una prima donna (rispettiamo una tomba fiorita d'arte e d'amore). Volle scrivere una gran parte per *lei*. Accumulò in un solo carattere di donna, e di prima donna, tutte le virtù morali e civili, e anche le incivili, poichè l'eroina di *Moglie* mette altezzosamente alla porta, coll'indice teso, un povero diavolo che le fa un complimento un po' arrischiato. Naturalmente, il marito è traviato, e la *Moglie* lo ravvia al bene. Ma non basta: la *Moglie* si incarica anco dei mariti e delle mogli altrui, inconscia del dettato: « fra moglie e marito non mettere il dito. » Insomma, questa *Moglie* torelliana è una donna perfetta; e la perfezione stride in teatro, e al pubblico non va.

Vedremo presto, pur troppo, il Torelli smarrire la sua bella ed elegante semplicità, per dare il tuffo nel manierato e nello stravagante; e vedremo, anche con maggior dolore, il pubblico mostrargliene sin troppo il suo biasimo, e rivoltarsegli contro anche quando il poeta ritorna sulla buona via. Così, l' ingrato zittisce un drammetto in un atto, dal Torelli intitolato *Chi solo può giungere a tanto,* lugubre eroismo di una madre: e non gradisce punto da lui un *Fantasio*, riduzione dal De Musset, ammonendo l' autore a far di suo, e a lasciar stare le penne, non di pavone, ma dei galli... di Francia.

Riccardo Castelvecchio, insofferente di lasciarsi troppo dimenticare, vien fuori con certi *Vassalli*, un drammone in versi violenti, che parve una stonatura in questa dolce fiorita della commedia e dell' idillio.

*
* *

Tra il Ferrari e il Torelli, *O gran bontà de' cavalieri antichi*, era più che amicizia, fraternità: non disgiunta, per altro, da un' attenta e reciproca emulazione. Paolo Ferrari, che confessava agli amici di temere d' essere un po' barbogio al confronto del giovine commediografo napoletano, come vide di lui *Fragilità* e *Moglie,* la prima, sopratutto, pensò subito a mandar fuori una seconda cannonata, non meno forte e carica di proiettili, del *Duello.*

Eugenio Scribe, nel suo meraviglioso *Verre d' eau*, atteggiò brillantemente sulla scena, e sopra una trama storica, la teoria delle piccole cause che producono i grandi effetti. Paolo Ferrari si contentò di addimostra-

re come a certe cause tengano dietro certi effetti. La tesi, ridotta a questa esattezza quasi matematica, non è chi non vegga quanto scapitasse dalla francese nell' elemento della curiosità, che è sì gran gloria del teatro d' oltr' alpe; e che troppo, e troppo a torto, è o negletta, o non sentita dagli autori italiani.

Cause ed effetti, un commedione che da casi famigliari assurge a deduzioni di grande importanza morale e sociale, ricco di osservazioni profonde levate dal vero, sontuoso per tecnica teatralità, ha di questa sua poderosa esuberanza tutti i pregi e tutti i difetti. Belle e forti scene, l' une all' altre succedonsi; splendore di dialoghi, un po' cattedratici: i pregiudizii del gran mondo recati sul palco nella loro crudezza, con la bacchetta del dimostratore di bestie feroci; un atto quarto, straziante, nel quale innanzi alla culla di una bambina morta segue la riconciliazione dei due coniugi su cui la morbosità delle cause produsse la inesorabilità degli effetti; un atto quinto, inutile pel dramma che si è chiuso mirabilmente al quarto, ma necessario per il protagonismo della tesi che l' autore insegue, sino all' ultimo, su persone episodiche. La forte commedia Ferrariana ebbe, ed ha tuttavia un successo d' impressione e di commozione; ma già il Ferrari, più ancora che col *Duello,* esagera in *Cause ed Effetti* la macchinalità faticosa e l' astrusità della compagine che son tutt' altro, nella loro magnificenza, dalla comicità spontanea e dalla osservazione serena a cui si ispirò nel *Goldoni* e nella *Medicina di una ragazza ammalata.*

Con *Marianna,* anteriore al *Duello,* la storia di una ribellata coscienza di moglie e di madre, commedia signorile un po' fredda, e nella quale è notevole il tipo

giocondissimo di un freddurista, l' autore avea già mostrato la sua attitudine ai quadri famigliari. Dopo *Cause ed Effetti,* sentì il bisogno di ritemprarsi all' aura goldoniana, che gli fruttò il primo e gli frutterà altri successi, con una *Attrice cameriera,* piacevole commedia in versi martelliani, ove però la comicità dei casi è tolta in prestito al vieto spediente di un inverosimile travestimento.

Questo ritorno, breve, alla semplicità di prima, giovò al poeta e aggradì al pubblico, il quale coperse di applausi questa *Attrice cameriera* anche in omaggio ai vezzi ed al brio dell' attrice Pia Marchi, insuperabile col grembiule della servetta, e col guardinfante della dama del secolo decimottavo.

Pochi altri lavori, degni di ricordo, chiudono questo secondo periodo del risorgimento del teatro italiano, che va dal 1860 al 1870.

Vittorio Bersezio, che avea già dato alle scene la graziosissima e festeggiata commedia *Una bolla di sapone* che arieggia, di lontano, un *Mio cugino* del Brofferio, si provò in due altri componimenti; un dramma e un' altra commedia. Il dramma, intitolato *Il Perdono,* arieggia a sua volta *La Riconciliazione fraterna* del Kotzebue, e precorre con essa i recenti *Rantzau* del teatro francese. La commedia *Un pugno incognito,* ritenta la piacevolezza dei casi della *Bolla di sapone*, ma a gran distanza da questa. *Le Miserie del signor Travetti,* il capolavoro del teatro dialettale, si acclimatizza sulle scene italiane.

Ludovico Muratori, autore del *Pericolo,* bella commedia in cui il passato di una madre salva dalla colpa la figlia, ed è la più gioconda figura di marito... marito ch' abbia la scena, da Moliere a Sardou, sferza con un *Sogno d' ambizione* la manìa di essere eletto deputato in chi non ha nè ingegno, nè studi, nè onestà per essere rivestito dell' altissimo ufficio.

E, per fine di questo periodo, Leopoldo Marenco, che non avea potuto far gradire al pubblico una commedia *L' Avvocato,* in cui di notevole altro non era tranne, nel protagonista, l' abilità, che si attribuisce a Napoleone, di dettare tre lettere simultaneamente, si presenta con un dramma in quattro atti, *La famiglia.* Non più il manto imperiale d' Ottone, nè le gonne scarlatte delle contadinelle del Canavese: ma un artista patriarcale, capo di numerosa famiglia alla quale lascierà in retaggio le idealità raggiunte, le virtù professate. Una nuvola nera sorge ad ottenebrare ad un tratto il placido orizzonte di questa famiglia ; l' atmosfera, impregnata da cattive passioni penetrate da fuori entro la casa esemplare, si carica di elettricità ; già il bagliore sta per annunziare lo scoppiar della folgore, quando l' artista sommo, il capo della famiglia, riesce a far dileguare le nubi, a cacciar fuori le malvagie influenze, e a ricondurre la pace e la serenità nella casa. O dovesse darsi a tale pacificazione il suggello sacro della morte, o fosse l' ultima e sublime energia di quell' onorando vegliardo, egli, sentendosi mancar dolcemente, sussurra quasi il *nunc dimitte*, e spira col sorriso sulle labbra, circondato dai figli e dalle nuore, e da colei che rimarrà la vedova sua infelicissima.

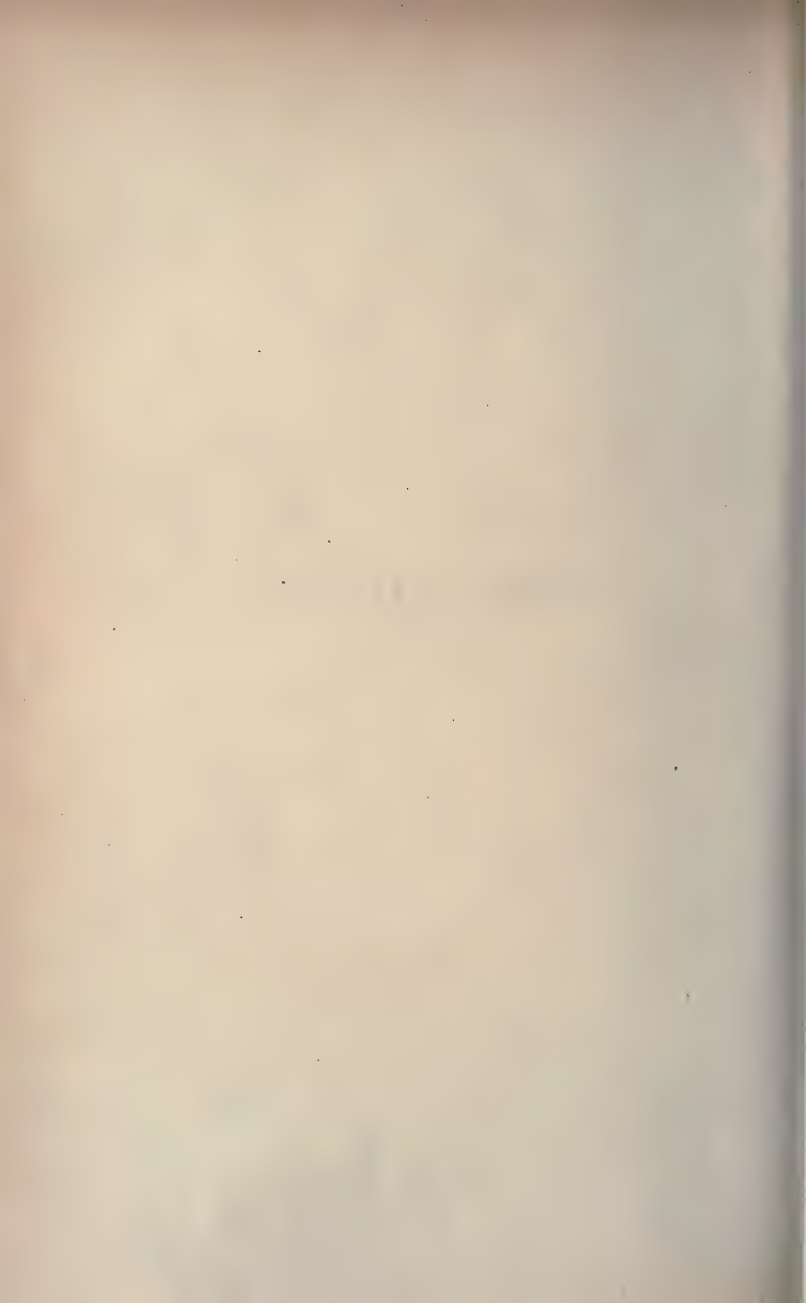
La magìa del verso, e la finezza del sentimento

così pervadono di bellezze estetiche questo lavoro, ch'io non dubito di affermare che, con sì semplici mezzi, non è possibile ottenere una impressione maggiore. Piacque, ma fu più che altro, successo di riverenza; e ce ne spiace per il pubblico di quel tempo, che fu all' altezza del movimento drammatico che gli si svolgeva innanzi, ed al quale dava esso stesso l' impulso con l'interessamento ad ogni nuova produzione, col desiderio di poterne applaudire di buone, e con la severità, non tumultuante, con cui lasciava cader le cattive.

Ed anche la critica, fu in questi due periodi, un altro coefficiente alla fiorita del teatro drammatico. Non mancavano, no, neppure allora i botoli ringhiosi, i microcefali ostinati, i villani per temperamento, come non mancano nè pure adesso i critici competenti e urbani : la critica consideravasi allora come la ricerca feconda del bello, e non solamente la caccia codarda del deforme, pel gusto laido di metterlo alla berlina. Erano critici in Milano Leone Fortis, e in Firenze Piero Ferrigni (Jorick) due anime leali d' artisti, se mai ve ne furono. Certo, non perdonavano la imperizia a nessuno; e, a tutti, sapevano dire la verità coraggiosa. Jorick, a volte era crudele nel dileggio agli inesperti presuntuosi, che vorrebbero inquinare la scena con le miserande escrezioni di un tisico cervello; ma, quando fiutava un successo, quando lo vedeva a poco a poco disegnarsi, colorirsi, invadere dalla scena la sala, oh che gioia, che vera gioia di artistica fraternità lampeggiava nella sua bella e ridente fisonomia!... buttava via dalle labbra la eterna sigaretta, e rompeva i guanti per applaudire. E le appendici della *Nazione*, senza toglier nulla al dritto più severo della critica, erano l' eco di quell' entusiasmo, e di quel successo!

Fu così la critica successiva, ed è così l' odierna? Lo vedremo — e vedremo ancora la critica valorosa, legittimo e lodevole fenomeno, mettersi il grembiule, e accingersi essa stessa al lavoro. Fenomeno non senza inconvenienti, ma che almeno attesta il nobile proposito di far seguire alla severità dei precetti, la bontà dello esempio.

FINE DELLA PARTE QUARTA.

Parte Quinta

PARTE QUINTA

(1870-1900)

—

Sommario

Pietro Cossa e Felice Cavallotti. — *Gli altri usi* del signor Cimino, e la ripugnanza dei capocomici alla sorte di *Abelardo*. — Uomini politici che diventano commediografi: Desiderato Chiaves, e il suo *Zio Paolo*, Bovio e *La festa di Purim*. — La selezione posticipata di Achille Torelli, e il suo metodo di costruzioni navali. — Il teatro dialettale. — Il teatro piemontese, il veneziano, il milanese, il napoletano, il bolognese. — Toselli, Benini, Zago, Ferravilla, Scarpetta. — Alfredo Testoni e la sua *Ordinanza*. I giornalisti autori. — Gli spettri del Rota. — La riforma negli esecutori: Clementina Cazzola, Giovanni Emanuel, Eleonora Duse, Ermete Zacconi. — I dirigenti dei teatri. — Il teatro stabile. — La crisi nell' industria teatrale, sue ragioni, possibili rimedi. — La Casa di Goldoni.

Pietro Cossa.

Ogni decennio può dirsi abbia un nome al quale s' intitola. Dal 1850 al 1860 Paolo Ferrari; dal 1860 al 1870, Achille Torelli; dal 1870 al 1881, (anno in cui morì) Pietro Cossa.

Non già i mediocri valori che s' ingegnano come possono, ma bensì le sommità dell' arte (non lo ripeteremo mai abbastanza) hanno mestieri, per isplendere al sole della rinomanza, che un vento propizio dissipi la folta nuvolaglia che le nascoude all' ammirazione dell' universale.

Roma era divenuta la Capitale del Regno; e sulla gran madre le regioni italiane figgevan lo sguardo con

ammirata ansietà. Per non parlare che del teatro, obbietto di questi ricordi, un gran poeta romano, a sì gran distanza dalla morte del conte Giraud — ci voleva; s' esso non fosse già venuto al mondo quarant'anni prima nel Cossa, avrebbe bisognato farlo appositamente per la grande occasione.

Abbiamo già veduto che non pochi e valorosi commediografi avea Roma, e come la censura pontificia ne paralizzasse le forze. In uno stato libero, e i Ciampi, e i Solustri, e i Calisti, e i Topai, e i Cerroni e sopra tutti Ludovico Muratori, avrebbero levato ben altri voli nel cielo dell' arte. Lo stesso Cossa, prima che il suo audace Nerone, da lui scritto all' avvicinarsi del settanta, non avea dato alle scene che un dramma biografico, *Boethoven,* povera cosa. Nella Roma pontificia, egli era amato e riverito dalla parte liberale più assai per quanto avrebbe potuto fare, che per quanto avea fatto. Lo stesso *Nerone,* rappresentato al Valle nel tramestio de' primi mesi di Roma capitale, piacque: ma fu ben lungi dall' altissimo successo ch' ebbe in Milano, nel successivo carnevale.

Chi non conosce il *Nerone* del Cossa? Lasciamo andare le stolte e solite insinuazioni di plagio, l' *Actè* del Dumas a cui il Cossa, come già il Costetti e il Gualtieri nel loro *Nerone*, si sarebbe ispirato. Diremo piuttosto che nel capolavoro Cossiano manca l' elemento dei cristiani, e che il poeta, nel dipingere l' artista, ha trascurato la belva. Ma, quando siasi detto questo, bisogna ammirare. Alto e limpido il pensiero, il verso parlato senza nulla perdere nella forza e nella venustà, la Roma imperiale portata sul palco con sincerità di storico e con acume di osservatore; tratti, qua e là, degni dello Skakespeare come l' intero atto della taverna,

come Egloge che rimane lungo tempo esanime sotto le rose del banchetto imperiale; una romanità sentita, quasi vissuta; una forza di colore, e un' ardimento di partiti scenici come non s' era visto da tempo sul teatro. Questo magnifico quadro, così difforme, allora, dalle consuetudini teatrali di chi recitava e di chi ascoltava, maravigliò gli scarsi spettatori del teatro Re alla prima rappresentazione del *Nerone* in Milano. Ne uscirono entusiasti; e riversarono nei caffè, nei saloni, in ogni ritrovo della metropoli lombarda, il proprio entusiasmo. Alla terza rappresentazione, teatro gremito e venduto per ben altre dieci, per allora; e così crebbe e si propagò l' entusiasmo, che il Bellotti Bon telegrafava al Cossa: *Vieni a godere del tuo trionfo.*

Al *Nerone* fece seguire un *Sordello,* ancora impastoiato dal romanticismo che lo stesso Cossa dovea poi debellare; un *Cola di Rienzo* bellissimo nella prima metà, e ordito sullo stesso disegno, e però con minore effetto, nella seconda; un *Giuliano l' Apostata,* di forma un po' antiquata, e di effetti triviali, ove però è robustamente disegnato il protagonista, e il verso irraggia abbarbaglianti splendori. Bello il sentimento di Roma in quel Cesare che mai non fu in Roma, fenomeno quasi, oggi si direbbe, telepatico. Dice Giuliano:

« O patria, o Roma!
Ancor non respirai l' aura de' tuoi
Colli immortali; ma, chi mai può dirsi
Più romano di me? »

Nerone ebbe finalmente un degno riscontro: *Messalina.* Qui ancora, tranne qualche lentezza, e il mancato coraggio di attribuire alla escursione di Messalina nella Suburra lo scopo che veramente aveva, cioè darsi pro-

stituta a qual si fosse cliente del bordello, vi sentite al cospetto di una grande opera d' arte. A questo appunto, si può rispondere coll' argomento della maggior convenienza nel dare alla mostruosa imperatrice l' asillo della gelosia; ma inceppamenti siffatti alla sincerità del poema il Cossa poteva allora, ed egli solo, svellere: e di svellerli non osò; e, di non averlo osato, è giusto il rimprovero. A *Messalina* che divide e mantiene anche adesso col *Nerone* i trionfi della prima sera, si lega il nome di Virginia Marini, l' attrice forte e geniale che, prima delle altre e dalle altre mai superata, raffigurò sulle scene la lussuriosa moglie di Claudio.

Ad Adelaide Tessero toccò invece in sorte rappresentare, per la prima, la *Cleopatra* di Pietro Cossa; la regina bellissima, che muove nuda sul Cidno alla conquista di Antonio. L' opera del poeta nostro, non iscolora gran fatto al paragone con quella del grande Shakespeare. Anzi, l' aura di Roma che avvolge e circonfonde lo sconfitto d' Azio, è ritratta dal Cossa con più schietta e determinata accensione di tinte. E sdegna il Cossa la volgare teatralità del suicidio, e dell' aspide che snoda le spire sugli avorii del petto; la tragedia si chiude con Cleopatra che va incontro ad Augusto:

« O vincerò quell' uomo, od oggi meco
Tramonta l' astro d' Alessandro Magno. »

A rendere insigne *I Borgia,* basterebbe il monologo di Cesare in contemplazione del Tevere. Denso di drammaticità è il quinto atto, il consiglio di famiglia tra il Papa, Vannozza e il Valentino. L' epilogo raggiunge tutta la terribilità della storia: e attutisce l' or-

rore della doppia catastrofe la pia parola di Vannozza, inginocchiata innanzi la salma di Rodrigo Borgia:

Or sei dinnanzi al tuo giudice eterno,
O anima cristiana. Io piango, io prego.

Di men valore è *Ariosto e gli Estensi,* che il Cossa scrisse per commissione del Municipio di Ferrara. Vi è notevole il prologo sul campo di Roncisvalle, e la bravura ond' è ritratto il via vai di quella Corte. La figura dell' Ariosto, però, è incertamente resa. Si direbbe che, al libero poeta, l' ingegno si ribellasse nelle strettoie di un tema obbligato.

Ma eccole, eccole ancora le pennellate da maestro, *Cecilia:* un capolavoro, se gli amori di Giorgione con la patrizia Grimani fossero in atto, e non solamente narrati. Un capolavoro, sebbene la tecnica sia trascuratissima; e il protagonismo, che si disegua e prorompe in Cecilia, la bella innamorata, nou cerchi, al quint' atto, d' impersonarsi nel gran pittore morente.

Cecilia, che del Morto da Feltre dice:

« E parrà un santo,
Quest' assassino! »

è la bella, umana, e poetica figura che campeggia nel quadro. Giorgione, che si presenta sul palco con la descrizione di Venezia, prezioso squarcio per una antologia:

« Il mio poema l' ha composto Iddio... »

sparisce a mezzo il dramma; e quando lo si rivede al quint' atto, egli ha un bel morire, un bel sospirare nell' agonia versi stupendi: noi non pensiamo più che

a Cecilia, al suo bambino, a quella giovine donna vissuta d' amore, che morirà di amore: e mandiamo una imprecazione al Morto da Feltre.

Mariano Aureli che, come vedemmo, trattò molti anni prima lo stesso argomento nel *Giorgione da Castelfranco,* dramma forte quant' altro mai, commise l' errore d' inquinarlo colle barelle e coi monatti della peste, di cui fa morire Luzzo (Il morto da Feltre). Questo errore non commise il Cossa, che tolse il Giorgione a pretesto per fare un poema d' arte e d' amore.

L' ultimo lavoro, completo, del Cossa sono *I napoletani del 1799.* Ahi! qui è scadimento, e si direbbe foriero della morte che rapì il poeta alla Italia. E lo scadimento non è nel verso, sempre mirabile, non nei pensieri, altissimi sempre: ma è un non so che di faragginoso, di affastellato. Si direbbe che il Cossa, in un tema che gli stava tanto a cuore, temesse di non riuscire efficace, e mettesse, per questo, colore sopra colore. Quella bella e coraggiosa semplicità, che sprezzava i falsi ornamenti, quella sintesi robusta che dipingeva con un verso un uomo od un' epoca, si direbbe lo abbandonassero in questi *Napoletani.* Una giovinetta del popolo è, più che carne viva, una declamatrice quasi simboleggiante la rivoluzione. Quel colonnello eroico, l' abbiamo veduto in assai drammi francesi; gli stessi patriotti, sacri al patibolo, e che per la necessità del tema dovevano spartirsi il protagonismo, non sono abbastanza rilevati sul quadro, e si mescolano alla folla. La prolissità, che il Cossa non ha quasi mai, qui pervade e stanca.

Lasciò incompiuto un *Silla:* il prologo, e poche scene dell' atto primo. Il prologo è un capolavoro; una figura di schiavo vi è maravigliosa; e l' apparizione di

Silla, che attraversa la scena al calar della tela, è una trovata magistrale. Quando il frammento si rappresentò al teatro Valle, poco dopo la morte del poeta, fu grande la commozione del pubblico, al calar del sipario sul verso spezzato dalla morte; ma, sarebbe stato meglio rinunziare a quella teatralità macabra, e dare il solo prologo: sarebbe stato uno splendido e duraturo successo, la miglior commemorazione, che far si potesse, di tanto dolore italiano.

Fin quì il poeta: ora, l' uomo. Chi lo conobbe, non lo dimenticherà più mai. Leonina la faccia, e la chioma: prestante, la robustezza della persona. Il sorriso leale, la mano calda, il passo largo e sicuro anche nel vagabondare pensoso. Non smancerie d' eleganza, ma nel vestire, una seria e linda proprietà. Mangiatore omerico, ingollava quindici o sedici tazze al giorno, due al più delle quali di caffè vero, le altre, acqua calda delle botteghe.

Egli, che in questioni di libertà non intendeva nè sopportava opposizioni, che in una chiesa in Roma, col Papa-Re, gridò *bugiardo* al predicatore, con rischio, a quei chiari... di tenebre, d' andare ammanettato a Forte Urbano o a San Leo, era in tutt' altre cose remissivo, sino alla bontà del fanciullo. Gli si poteva dar ad intendere le più inverosimili panzane; si poteva portarlo ovunque, a una gita di piacere, come a una conferenza, o a una corsa di velocipedi: in landò, o a piedi, a ciel sereno o colla pioggia, a far chilometri. No, agli amici, non diceva mai. Stava con loro ore ed ore, quando giocavano, quando leticavano, quando gozzovigliavano, senza stancarsi mai nè del gioco nè delle gozzoviglie nè delle liti, cose tutte alle quali si teneva estraneo, ma sorridente, con indulgenza distratta, isolato

colla mente nella composizione dei suoi drammi, o in altre geniali fantasticherìe. Così amava l' arte e tutte le manifestazioni di essa, ancor che diverse da quella onde s' era fatto un culto nell' anima sua che, — tornato a pena dall' America, — a piedi, senza rincasare (e lo aspettava la mamma, adorata vecchierella) dalla stazione si trascinò in Piazza di Spagna per vedere quel monumento alla Concezione, allora allora inaugurato, che, religione a parte, non era nè gli parve una cosa bella.

A Livorno, nel calore delle bagnature del 1881, lo colse il volvolo, inesorabile morbo intestinale. Morì placido, sorridente; e, come i suoi eroi romani che storicamente si lasciavano andare al suicidio comandato dai mostri imperiali, accettò la legge del fato che, cinquantenne a pena, lo rapiva, all' arte, all' Italia, alla gloria. Ed è ancora, e sarà per sempre lì, all' Arenula, nella sua olimpica serenità, colla sua bella testa pensosa di artistici mondi, sulle basi di granito del bel monumento, scolpito dal Ferrari, che la sua Roma gli potè finalmente innalzare. Gloria a Pietro Cossa !

*
* *

Col *Nerone*, venne la voga dei drammi storici. Felice Cavallotti, un giovinotto pubblicista, di schietta fede repubblicana, d' anima fervida e insofferente d' ogni freno alla libertà, si presenta in Milano, al teatro Re, col dramma *I Pezzenti*, l' insurrezione dei Paesi Bassi contro la Spagna di Filippo Secondo. Il tema era tutt' altro che nuovo sul teatro; ma l' impeto giovanile e l' accesa fantasia del giovine drammaturgo lo rivestirono di spoglie novelle. Gli applausi andarono a cielo. Anche per *I Pezzenti*, si rinnovarono le solite e

vane voci di plagio. Si tirò fuori un romanzo del Gonzales, e si giunse a stamparne brani raffrontati col testo del dramma: ma ciò non fe' deviare la fiumana irresistibile del successo. Ai *Pezzenti* seguì un *Guido*, altro lavoro in cui si inneggia alla patria, ma al quale nocque, non si sa perchè, una certa descrizione del modo onde s' intessono le lane. Venne terza una *Agnese* ov' è segnalato un brindisi, denso d' ispirazione, con cui si canta la vanezza di tutte cose che amore e piacere non sièno.

Ed eccoci all' *Alcibiade*, l' opera magna alla quale il poeta lombardo deve massimamente la sua bella rinomanza. Il bello, forte, e voluttuoso scolaro di Socrate vi si aderge in tutta la sua maschia e statuaria nudità. Sono assai quadri raffiguranti tutta la vita dell' eroe, staccati l' uno dall' altro tranne che per la figura del protagonista. In essi molte bellezze si accumulano; e la stessa erudizione, tratta da fonti vive e dirette, non riesce col pesante bagaglio ad opprimere la genialità della creazione. L' attore Emanuel è, anche adesso, interprete acclamatissimo di questo forte lavoro.

Il componimento, scarso di mole ma denso di suggestionalità, e pel quale Felice Cavallotti ebbe il dolce suffragio dei cuori amanti e delle anime innamorate, in cui spira la brezza profumata della modernità, è *Il cantico dei cantici*. Tre personaggi: un colonnello a riposo, la sua nipotina, e un giovine chierico altro nepote di quello, e però cugino di questa. In una lunga ma bellissima scena di cui si compone tutta la commediola, col vivo comento alle accensioni della Sulamite, il dolce istinto dell' amore così trionfa, che vanno sconfitti pregiudizio e superstizione: e il giovanetto seminarista butta alle ortiche la sottana, per impalmare

la cuginetta sotto i baffi sorridenti dello zio volteriano. Non è possibile conseguire più di impressione, con più semplicità di mezzi: ond' è che lo scenico poemetto sfida tuttora l' ingiuria del tempo, nè metterà mai ruga. Anche l' incontentabile Schopenauer ne sarebbe lieto: l' eterna legge della riproduzione della specie, che spazza via ogni ostacolo, pur d' arrivare alla meta.

In Grecia torna il Cavallotti con la *Sposa di Menecle;* ma se il sapore letterario vi conduce colla mente al Pireo, la struttura e l' andazzo della commedia vi piombano nella Parigi di Luigi Filippo, e vi ricordano il fare dello Scribe. Il vecchio Menecle rassomiglia un po' troppo a uno di quei colonnelli del primo Impero, a cui la recidività di una sciatica, buscata a Mosca, sconsiglia di prendere in moglie la fresca giovinetta ond' erasi imprima invaghito. Nella *Figlia di Iefte,* il poeta dà novella prova di efficace teatralità; nel *Povero Piero*, il contrasto vittorughiano della deformità del corpo con la bellezza dell' anima è atteggiato in guisa toccante ed affettuosa, mentre *Lea* che ha un prologo comicissimo e originale, lascia freddo lo spettatore innanzi alla gara di due femmine che si contrastano un uomo.

La passione politica, che nel Cavallotti toccava spesso l' altezza di un magnanimo e coraggiosissimo apostolato, gli fe' concepire un *Agatodemon* in cui l' acerbità della satira personale scema la vaghezza dell' ordito, e scolorisce, per soverchia intenzionalità demolitrice, la vivezza di alcune scene bellissime.

La tragica fine del poeta che fu intemerato patriotta, oratore irresistibile e leggendario difensore della pubblica probità, getta anche sull' opera sua di artista una luce di così pietoso rimpianto, che è difficile fare del drammaturgo un giudizio che si scompagni dalle

preoccupazioni del sentimento. Ebbe la stima di tutti, ma l' entusiamo degli uomini di parte sua nocque, forse, alla sincerità dei suoi riuscimenti teatrali. La rappresentazione de' suoi lavori era sempre preceduta da manifestazioni deliberate di entusiasmo; e così avvenne che quelli sembrassero più festeggiati per la popolarità dell' uomo, che per la bontà dell' opera d' arte. Il che, come vedemmo, non era giusto allora, come sarebbe ingiustissimo affermare adesso. L' opera data dal Cavallotti al teatro italiano è quella di un artista eletto, acceso di poesia, e che recò spesso sulla scena i voli pindarici della sua eloquenza irresistibile. Solamente quando, tra le nebbie del tempo, si sarà scolorita la scena del duello di Villa Cellere, e l' ammirazione come l' odio politico daranno luogo a più riposato giudizio, il teatro di Felice Cavallotti rimarrà splendido modello di quel romanticismo che abbellisce, e idealizza, senza falsarle, le rappresentazioni della vita; e del quale, forse, non è ancor detta, da su le scene, l'ultima parola.

T. G. Cimino con una commedia intitolata *Altri usi* così felicemente ritrasse la singolarità di certe costumanze della Londra odierna, da lui per lungo esiglio ben conosciuta, che ottenne sulle difficili scene del teatro Manzoni di Milano un clamoroso successo. Altri lavori fece rappresentare, se non più fortunati, non meno robusti : ma la meglio opera sua è tuttora sullo scrittoio del drammaturgo napoletano : un *Abelardo,* tema scabroso se mai ve ne fu, specie nella catastrofe, e che il Cimino ha trattato magistralmente coi severi dettami della storia, e colle fiamme della ispirazione. I comici, che pure accolgono talora le più misere cose, non han voluto saperne. Chi sa, perchè ?

Oltre Felice Cavallotti, di commediografi, divenuti poscia uomini politici, parecchi n' ha avuti la Italia in questa più che metà di secolo: Napoleone Gioachino Pepoli, Paulo Fambri, Francesco De Renzis, Beniamino Pandolfi, Ferdinando Martini, Raffaello Giovagnoli, Giulio Barrili, Giuseppe Checchetelli, Filippo de Bonis, Francesco Dall' Ongaro, Leopoldo Pullè, Cornelio Guerci (scrisse una commedia *Il materialista,* che levò romore; e poscia divenne ed è tuttora deputato di Parma) e forse altri: ma due soli, già uomini politici e deputati, non isdegnarono, dal loro seggio di Montecitorio, i sorrisi di Talìa. Uno d' essi, Desiderato Chiaves più volte Ministro, provò le sue forze con una commedia in un atto *In cerca di una prima attrice*, ov' è un alternarsi ingegnoso di piacevoli casi, e una parte di donna in cui più d' una delle nostre prime attrici ebbe a sfoggiar di bravura. E vi fe' seguire, quasi subito, una commedia in due atti *Lo zio Paolo*, studio finissimo del cuore umano, modello di garbata comicità. Non n' è nuovo il tema; un uomo amabile, ma di una certa età, si crede amato dalla sposina del nipote, e se ne innamora egli stesso come un asino. S' accorge in tempo della cantonata, e si ecclissa con una buona risata. Il grande caratterista Cesare Rossi s' invaghì di questa commedia, ne acquistò dall' autore l' esclusiva facoltà di rappresentazione: e v' era inarrivabile, nella umanità gioconda di quell' indovinato carattere.

L' altro, cattedratico insigne, e patriota venerato, Giovanni Bovio, volse alle drammatiche plaghe il faro della sua gran mente. E qui, la reverenza per l' uomo, ci fa perplessi nel giudizio del drammaturgo. Quando nomi come quelli del Bovio appariscono sul cartellone di un teatro, il pubblico accorre coll' appassionamento

di una grande aspettazione e di una ammirazione prestabilita: ond' è che l' opera d' arte corre rischio di non rispondere alla prima, o di essere assorbita dalla seconda.

Alle alte energìe intellettuali del Bovio non si può certo domandar di piegarsi alle tecnicità più minute del teatro; ma non è men vero che questo ha leggi di chiarezza, di curiosità, di passionalità e di progressiva impressione, alle quali non impunemente si manca. Non già ai drammi del Bovio gli applausi mancarono, anzi ebbero incessanti le acclamazioni, all' autore come ai suoi interpreti, gli attori Emanuel e Zacconi: ma la sublimità del pensiero è talvolta a carico della sua trasparenza. Però, *La festa di Purim* risponde alle leggi dell' arte scenica, è densa di bellezze peregrine, e si chiude con una drammaticità irresistibile.

Achille Torelli, stupefatto, e impaziente di rinnovare il successo dei *Mariti*, sofistica la sua bella spontaneità con le droghe della stravaganza: e una sua *Contessa di Berga,* cade miseramente. Sin d' allora, forse, l' autore di *Fragilità* avvisò ad uno spediente di selezione posticipata che vedremo proseguirsi da lui, senza troppa bontà di risultamenti. E lo spediente, è questo. Dalle commedie cadutegli, staccare le scene o i caratteri o le situazioni che dal naufragio si salvarono; e, con quel materiale galleggiante, costruire nuove imbarcazioni. Così avvenne che dagli *Onesti* levasse le meglio scene e sopratutto una poetica figura di donna, per varare *La Contessa di Barga;* e alcun che poi della *Contessa di Barga,* naufragata, togliesse per costruire un' altra fregata, *Il colore del tempo.*

Il materiale vecchio, poco affacevasi col nuovo; ma,

siccome quello era realmente di buona fattura per quanto non combinasse bene con questo, così avvenne che alla rappresentazione del *Colore del tempo*, titolo un po' bigio come la commedia, il pubblico non si raccapezzasse. Gli piacevano, prese da sè, più cose nella commedia, ma l' insieme di questa non gli andava a verso; e però diè un giudizio rispettoso sì, ma vago, incerto, quasi grigio come quel benedetto *Colore del tempo*. Nocque anche la nebulosità del tema: è sempre difficile accertare il colore del tempo, specie in un tempo in cui se ne vedono di tutti i colori.

Ma il Torelli dei *Mariti*, e di *Fragilità*, era poi veramente divenuto così diverso dal Torelli di *Moglie*, della *Contessa di Barga*, del *Colore del tempo?* o per dir meglio, l' osservazione fine, la semplicità elegante, la bravura signorile del commediografo erano così venute meno da giustificare, da parte del pubblico, tanta diversità di accoglienze?

Crediamo di no. Egli è piuttosto che il grande entusiasmo per i *Mariti*, non superiore, ma nemmeno inferiore al merito della commedia bellissima, produsse una reazione nè giusta, nè ragionevole. A buon dritto se ne offese il Torelli, e non se ne dette conto: e così fu costretto a ritentare la prova, con armi non più schiette e sincere, come quelle di prima. Insomma, il momento, il gran momento della voga era dileguato; e sappiamo già quanto valga in teatro, la voga.

E il pubblico, che talora ha perfide crudeltà, a ogni nuova commedia del Torelli apparecchiava più e più arcigno il viso dell'arme: dimentico, ahi troppo presto e ingiustamente troppo, di aver dato a quel commediografo il battesimo della celebrità.

E così avvenne che non avesse sgarbi, ma neppure il successo meritatissimo, una bella commedia che il Torelli finalmente dette alle scene. S'intitolò *I Derisi.* Come i *Mariti*, il protagonismo si spartiva fra diversi personaggi della commedia; ma, in questa, uno primeggiava sugli altri: un eroe della intelligenza e del lavoro, lo scopritore di una macchina meravigliosa, destinata a produrre portenti nelle industrie e nelle officine.

L'inventore è un deriso e un insidiato: il marito, si capisce, è semplicemente tradito dalla moglie. E il dileggio, e il tradimento colpiscono, come spesso segue, un'anima nobile e una mente di prima grandezza; e la lotta, impegnata da questo Prometeo inchiodato allo scoglio delle sue sventure, è così alta, cosi coraggiosa, così sublime, che alla sconfitta di lui lo spettatore è tratto a decretare la palma della vittoria. Non si può fare più nobilmente, coll'arte, il processo alla malvagità sociale. E arroge che i *Derisi* aveva ancora le brillanti qualità della tecnica dei *Mariti*; quella sveltezza, quella sobrietà efficace, quel dialogo colorito ma non carico: insomma, era un ritorno alla bella maniera Torelliana. Eppure, e qui il pubblico fa ingiustissimo, il tepido successo così si raffreddò da far sparire *I Derisi,* fratelli legittimi dei *Mariti,* da quelle stesse scene ove i *Mariti* trionfano ancora.

Se, dopo ciò, Achille Torelli si chiuse per più anni in un amaro e sdegnoso silenzio, chi potrà dargli torto?

*
* *

Enrico Montecorboli, cui abbiamo già accennato per la sua *Scuola del matrimonio,* e per *Riabilitazione*,

dramma fortissimo ov'era grande l'attore Alamanno Morelli che vi teneva la bieca eppur così umana figura del forzato, portò da Firenze a Milano un dramma in un atto, *A tempo!* che, mi si passi la parolaccia di gergo scenico, furoreggiò. E a buon dritto. È la breve storia di una nobile donna, separata non per sua colpa da un marito dissoluto, la quale rasenta per un momento il precipizio della colpa e sarebbe lì lì per lasciarsi cadere, se da un amore di bimbo roseo e biondo, il solo frutto di quelle nozze infelici, non le venisse salvezza. Una amica, una duchessa, insuperato modello dello *hig life* pettegola e cattivella, getta uno sprazzo di sana comicità entro questo quadretto che si direbbe miniato, se non producesse delle grandi tele la robusta impressione. Anche adesso, dopo tanti anni, si ricorre all'*A tempo* quando si vuol dare al pubblico un'ora di godimento intellettuale.

Questo commediografo che in *Riabilitazione* seppe recare sulla scena il lezzo feroce dell'argastolo, è maestro nella pittura dei saloni del gran mondo. Ne dette prova singolarissima in *Donna Lavinia,* dramma giudiziario dell' alta società romana, che fece un gran rumore e del quale durerebbe ancora la voga se l'autore, per certi dissensi con un capo comico, non avesse da più anni ritirato il lavoro. Ancora in fresca età, il Montecorboli manda da Firenze le sue corrispondenze ai giornali di tutte le parti del mondo; e dà l'ultimo tocco a un forte dramma storico, *Guido Guerra,* da lui destinato al Novelli per il repertorio della Casa di Goldoni.

Un filodrammatico fiorentino, della benemerita società dei *Fidenti*, col recitar bene belle commedie,

s'invogliò a scriverne, e vi riuscì. Il suo nome è Napoleone Panerai, ora professore primario nella scuola di Recitazione in Firenze. Incominciò con una commedia *Non v'e peggior nemica d'innamorata antica*, premiata al concorso di Brescia. Vi fe' seguire tre proverbi in versi, e un altra commedia *L' Eredità di un geloso,* premiata a Firenze. *Treno lampo,* una giovinetta che espia sotto una locomotiva la colpa del seduttore, fanatizzò.

E un valoroso avvocato siciliano Stefano Interdonato, darà all'arringo scenico le vampe vulcaniche della sua fantasia. *Malacarne*, l' eroica fedeltà di un povero soldato, dramma di passione e di sangue, terrà, lungamente acclamato, le scene.

Mentre il Costetti con *Compensazioni* atteggia sulle scene la teoria onde Azaïs visse apostolo e morì martire, non che il verso d'Ovidio :

" Soepe premente deo, fert deus alter opem ,, e con *Solita storia* riproduce l'eterna triade del marito, della moglie, e dell'amante, Paolo Ferrari si rifà vivo col *Ridicolo,* uno dei suoi commedioni di parata, un carrozzone cardinalizio coi fiocchi di porpora alle testiere della pariglia. É notevole in questo lavoro del Ferrari la riproduzione di un tipo di giovane forestiero, che si vede spesso nelle grandi città, discreto e cavalleresco nelle avventure galanti che il suo nome e le sue ricchezze gli procurano nel gran mondo che lo ospita. In questa parte recava il Bellotti Bon tutta la sua signorilità. Ed è pure piacevolissimo in tale commedia un capo ameno, pauroso del ridicolo, e che si trova suo malgrado, e con suo racapriccio, entro gli intrighi e i fastidii altrui. Domenico Bassi corretto ed elegante attor comico, si segnalava in questo carattere

di eletta giocondità: e Virginia Marini rendeva mirabilmente la coscienza *dignitosa e netta* della eroina.

I trionfi di Pietro Cossa, nei lavori di romanità ricostruita, turbavano il sonno d'altri valorosi. Ulisse Bacci manda alle scene due tragedie *Catilina*, e *Fra Dolcino*, applauditissime e splendide per il verso e per la struttura: Anton Giulio Barrili, già chiaro per affettuosi racconti, e per garbati romanzi, si provò alla scena con una *Legge Oppia* che piacque, sebbene risentisse del titolo per gli effetti anestetici che produsse sugli ascoltanti.

E così il Parodi, un genovese domiciliato in Parigi, e che era riuscito a dare un *Ulm il Parricida*, ottenne nientemeno che dalla città che dà la lode del mondo, e dalla casa di Molière, l' ospitalità per una *Rome vaincue* in cui esordiva la celebre Sarah Bernhardt. Vi teneva essa la parte della Gran Vestale, cieca centenaria, ch'esce si può dire dalla tomba, per salvare una innocente dall'orrendo supplizio del Campo scellerato.

La bella tragedia, in francese, ebbe successo alle Comèdie; e fu rappresentata anche in Italia, e magnificamente, da Adelaide Tessero. *Roma vinta* entrò nel repertorio italiano. Le crescono pregio il fatto d'essere stata ricevuta dal difficilissimo teatro francese che, dal *Bourru bienfaisant* di Goldoni, non aveva più rappresentato lavori di penna che francese non fosse. Così, al Burgteater di Vienna, il primo italiano ad esservi rappresentato, dopo Goldoni col *Servo di due padroni,* fu, nel 1887, il Costetti con *Solita storia* ch' ebbe ad interprete il Sonnenthal, il Salvini dell'Austria Ungheria. Il che significa quanto riserbo mettano i teatri di fuori a ricevere componimenti stranieri; mentre, in I-

talia, si preferiscono gli stranieri, anche se inferiori così dal lato dell'arte, che da quello della cassetta.

Pochi anni innanzi di esser rapito da crudelissimo morbo in età ancor rigogliosa, Vittorio Salmini, il collaboratore giovanile di Paulo Fambri, dette al teatro due lavori tragici, e uno drammatico. *Cetego*, il compagno d'armi di Catilina, ha versi stupendi e spira la fierezza degli ultimi campioni della romana repubblica. *Maometto II*° che i critici del tempo confusero col *Maometto* fondatore dell' islamismo e colla omonima tragedia di Voltaire, è un' anima di eroe innamorato, lumeggiata con intelletto d'arte, e con acume di storia. Il dramma *Madama Roland*, anch'esso lavoro fortissimo, non ebbe il successo delle due precedenti tragedie. Il Salmini, intelletto saturo di classicità, il cui verso era armato di strali alfieriani sebbene men duro, e più flessibile alla varietà degli affetti, trovossi a disagio in un tema, troppo vicino storicamente a lui, in cui sfilano le vittime sanguinose della rivoluzione francese.

Grande intelletto, robusto poeta, e anima eletta, il Salmini non lasciò sulla scena italiana la traccia che egli aveva il diritto d'imprimervi. A questo mancar di fortuna soccorra lo storico futuro del teatro nostro, registrando il nome dell'atleta buono, caduto sul circo, e sotto la cui polvere rossa sparirono le traccie del sangue generoso.

Lodovico Muratori vedevasi un po' dimenticato dal suo pubblico, il quale non vedeva e non voleva che il Cossa, e del Muratori stesso aveva dimenticato una graziosa commedia *Un viaggio per cercar moglie*, un bel dramma storico *AnnaMaria Orsini*, una graziosissima parodia *Il*

trovatore, un *Duello* in cui la questione di onore è trattata sotto il nuovo punto di vista del bravaccio schermitore che val sul terreno a colpo sicuro; un *Onore e Disonore,* in cui si affronta coraggiosamente il pregiudizio del falso punto d'onore.

L'autore del *Pericolo* tornò sulle scene con un *Antonio Canova,* una commedia storica di bella fattura, in cui il commediografo romano, al contatto dei tempi novi, mostra ardimenti di concetto e di tecnica che in lui, così corretto ed equilibrato, non si sarebbero immaginati mai. Uno de' molti pregi di questa commedia è lo storico episodio dei capolavori dell' arte italiana che il Canova, a Parigi, riuscì a ritogliere al Bonaparte, e a far rimandare in Italia.

*
* *

Il teatro piemontese, fiorente in Torino col Toselli e coi valenti commediografi che gli ammanivano il repertorio, e che era buona e indigena concorrenza (meglio, emulazione) al teatro italiano, invogliò presto le altre regioni della penisola a seguirne l' esempio. In Venezia, il cui dialetto fu da' capolavori goldoniani innalzato quasi a dignità di lingua ufficiale del teatro, fu primo Angelo Morolin. Mediocre attore in italiano, ma bella mente e cuore alto, rampollo di famiglia patrizia scritta nel libro d'oro della *Serenissima,* fece Compagnia veneziana; sua moglie Marianna, benchè torinese, e già prima donna acclamatissima della Compagnia del Toselli, salì presto nel dialetto veneziano ad altezze meravigliose.

La Compagnia ebbe subito la fortuna di parecchie commedie vitali, che ne formarono il repertorio moderno.

I recini da festa e *la Bocieta de l'ogio* di Riccardo Selvatico, due capolavori; *Le barufe in famegia* di quel Giacinto Gallina sul quale dovremo tornare più innanzi, e a cui dovrà intitolarsi l' ultimo periodo del teatro italiano nel finire del secolo, con cui si chiudono i presenti ricordi. Del Ferrari, il Morolin voltò in veneziano il *Goldoni* e ne assunse il protagonista con istraordinario successo. Il fondo del repertorio, il capitale della Compagnia, erano (si capisce) le commedie dell' avvocato immortale: tesoro inesauribile a chi ben sappia rovistarne lo scrigno.

I nostri capocomici, delle commedie di Goldoni non fanno mai le veneziane, ognuna delle quali è un capolavoro; e, di quelle in italiano, non rappresentano che tre o quattro, *Pamela*, *La bottega del caffè*, *Un curioso accidente;* per ignoranza, in taluni: per indolenza, negli altri. Un solo capocomico, Giuseppe Pietriboni, ebbe la felice idea di piantare il piccone in quella miniera; e ne ritrasse per anni ed anni, con una Compagnia più studiosa e affiatata che valorosissima, denari a staia. Il solo *Cavalier di spirito* così gli produsse, da farne una cartella di rendita più che ragionevole per viverci su. Quando poi il Pietriboni, stanco di far quattrini (anche questi casi si danno) si messe a fare il repertorio delle altre Compagnie, la più parte traduzioni francesi, le *Odette*, le *Dore,* le *Fedore,* le *Teodore* del Sardou, e altrettali, la sorte gli si volse contro con la stessa insistenza onde prima avevagli arriso.

Non è dunque a dire se il Morolin con la sua Compagnia veneziana non avesse buona fortuna: limitata, s'intende; poichè il teatro dialettale, fuori della nicchia nativa, non si volge alla massa del pubblico, ma deve contentarsi degli amatori speciali.

E a Venezia seguì Milano. Un bel temperamento di letterato, Carlo Righetti (Cletto Arrighi) scrisse egli stesso alcune fortunate commedie nel dialetto meneghino, tra quali il famoso *Barchett de Buffalora:* altre non meno fortunate ne fece scrivere; ed ebbe soprattutto la sorte di pescare, fra i recitanti improvvisati, un giovinotto che diviene quasi subito l'astro massimo del teatro milanese. Edoardo Ferravilla è un fenomeno singolare. Non sente che le parti di vecchio ridicolo, e di giovane sciocco. La corda del pianto, ignora: l' entusiasmo non rende, la drammaticità gli è ostica, o disdegnata. Piacente e ben fatto della persona, non si mostra mai sulla scena che mascherato in guisa da non conoscersi. Di bella e fresca voce, egli non l' adopera che nelle gutturalità catarrose dei vecchi, o nel borbottio scemo degli imbecilli. Con tutto questo, bisogna affermare che nessun attore, nè pure i sommi, ha saputo mai investire di tanta giocondità lo spettatore. Quando il Ferravilla è sulla scena, la sala s'immerge nella beatitudine della risata, ad ogni girar d'occhi, ad ogni più piccolo movimento dell' attore, ad ogni particolarità grottesca, ma tratta dal vero, della mascheratura. Attori comici efficacissimi il teatro in Italia ebbe, ed ha di molti; essi avevano ed hanno sul Ferravilla, il vantaggio di una gamma infinitamente più estesa; ma, lo ripetiamo, nella suggestionalità della allegria, nessuno pareggia nè pareggiò il Ferravilla. Dei viventi, solo Claudio Leigheb ed Ermete Novelli (insigni per altre potenzialità di repertorio) ottengono non di rado, quei risultati di spontanea e sconfinata gaiezza. Anche il Talli è felice nel comico, ma spicca maggiormente nella eleganza della dizione, e ricorda nella signorilità il Bellotti Bon.

Non è quì a dire come il Righetti dovesse lasciare l'impresa del teatro da lui fondato, e abbandonarla al Ferravilla. Certo è che prosperosa fu, ed è tuttavia: ma il teatro milanese non vive abbastanza, come dovrebbe, de' suoi ingegnosi scrittori; e troppo si vale, come il teatro napoletano, di *pochades* francesi che, messe in dialetto, perdono la schietta festività parigina per non serbare che la sconcezza e la inverosimiglianza.

Nominando il teatro napoletano, dobbiamo registrar qui il nome di Edoardo Scarpetta, autore ed attore applauditissimo. A Napoli, il teatro dialettale ebbe la gloria degli Altavilla e dei Petito. Lo Scarpetta, in certa guisa, li sostituisce; ma non possiamo lodare, del suo repertorio, che le commedie originali da lui scritte; e, di tale limitazione di encomio, dovrebbe egli esserci gratissimo. Non crederemo mai decoroso per un teatro italiano, sia pur dialettale, mutuare alla Francia quella ignobile forma d'arte, che là pur volge alla scesa della parabola. Anzi, in un teatro dialettale anche più che sulle scene in cui si recita in italiano, è doveroso il componimento indigeno, che del paese e del popolo rende le vere fattezze; ed è ancor più inesplicabile, e assai men degno, lo sfruttare i lavori stranieri.

Lo Scarpetta attore, è festeggiatissimo a buon dritto per la inesauribile accensione meridionale del lazzo e della parola; anch' esso, come il Ferravilla, deve limitarsi a certe parti, per lo più di ingenuo, nelle quali è insuperabile.

Il teatro piemontese ebbe i Toselli, i Salussoglia, i Milone: il veneziano i due Morolin, Guglielmo Privato (già eccellente autore in lingua italiana) lo Zago e

quello stupendo, moderno eppur goldoniano attore, che è il Benini: il Milanese, Ferravilla; il napoletano, Scarpetta. Il teatro bolognese, invece, non ha spiccate celebrità d'attori, sebbene il Venturini, la Magazzari, la Sarti, il Lambertini e più altri, recitino a meraviglia; ma vanta un istancabile e valoroso commediografo, Alfredo Testoni che vi ha consacrato mente, cuore, e vita. Il teatro bolognese ha un repertorio di suo. Incomimincia quarant'anni or sono, coi *Fachéin d' Boulogna* del Muzzioli. Un gran successo dovuto a una frase. Il facchino vuol persuadere un quattrinaio a dar la figlia in moglie ad un altro facchino. Bevono; il babbo, nicchia: e il facchino, *c'al beva !* (Beva!): quello beve. All'ottavo bicchiere, si fanno le nozze.

Scrissero pel teatro bolognese, il Roncaglia, il Brighenti, il Corneti, il Righi, il Fiacchi. Nel 1881 incomincia a scrivere Alfredo Testoni: *Scuffiareini, Pisuneint, Sotta ai adòbb*. Un Bonzi, scrive *Sprucaien*. E poi da capo, il Testoni con la sua Compagnia al teatro Contavalli, *La Sgnera Tuda*, il *Burbero Burlato*, *Anco nò l'Esposizion*. Cesare Chiusoli, splendido ingegno, anima bella, pubblicista coraggioso e intemerato, scrive *Gabanazza*, *Un brott insonni*; e, in italiano, parecchie festeggiate commedie d'intento civile.

Il Fiacchi riesce nella nota del sentimento e della drammaticità semplice e umana, con la commedia *L'è un nascer,* la fatalità borghese e famigliare, le dolorose verità della vita.

E ancora, il Testoni con *Quel ch' paga l' oli,* che molto assomiglia ai *Disonesti* del Rovetta. *Pappagal ch'our è ? Quella ch' fa el cart, El Serur*, e più altre, moltissime. Nel teatro italiano, il Testoni aveva già conquistato la notorietà con una commedia *Ordinanza,*

in cui splende di umana gentilezza, e di soave eroismo, la modesta assisa del soldato italiano.

Ci siamo indugiati a disegno sul teatro bolognese perchè su gli altri, tranne il veneziano e il piemontese, ha il merito e l' onore di un repertorio suo proprio: mentre il milanese e il napoletano, diciamolo pure, si inquinano di assai traduzioni e riduzioni delle non mai abbastanza deplorate *pochades*. E anche il teatro veneziano, che può far le commedie di Carlo Goldoni, di Giacinto Gallina, di Riccardo Selvatico e di più altri, si è in questi ultimi anni bruttato con l'ossessione delle traduzioni straniere.

Questa, del teatro dialettale, è pur essa una grossa e controversa questione. È desso parte integrale, inseparabile dal teatro nazionale? Gli giova, gli nuoce? Tra l'esagerazione di chi lo volle un tempo avviamento e modello indispensabile al teatro in lingua, e coloro che non lo calcolano nulla, è un giusto mezzo. Giova, se si attiene alla produzione indigena, pittura popolare e domestica: nuoce, se invade, svisandolo e saccheggiandolo, il teatro straniero. Nel primo caso, è del teatro nazionale una parte viva, sana, feconda; nel secondo, è una degenerazione umiliante, che finisce coll'avvilirlo, coll'essicarne le vive fonti, collo snaturarne le primigenie bellezze.

*
* *

Roma già dal primo trentennio del secolo, e però sotto la signoria del Pontefice, aveva una Accademia filodrammatica, insigne pel patriziato che n' era il Mecenate, per le valorose e rinnovate schiere degli esercenti, per la scelta delle migliori produzioni che fosse permesso rappresentare: e, infine, pel nobile intento di giovare al teatro italiano. Nella Roma, divenuta Ca-

pitale del Regno, queste ed altre istituzioni cessarono o smarrirono la propria fisonomia. La filodrammatica romana vive ancora; ma, oggi mai, se nulla ha perduto della sua rispettabilità, poco più giova all' avanzamento dell' arte, ridotta, com' è, a una signorile esercitazione e ad uno svago accademico delle famiglie patrizie e cittadine, ancora affezionate alla Santa Sede.

Era dunque naturale che in Roma e nelle alte classi della nobiltà e della cittadinanza trovasse favore la istituzione di una Compagnia stabile, formata dei meglio attori, e col programma di un repertorio presso che esclusivamente italiano.

Eugenio Tibaldi, già esercente della filodrammatica antica, raccolse firme, redasse statuto e programmi, avviò pratiche con attori per la formazione della Compagnia, e con autori per quella del repertorio. In breve volger di tempo la Società era costituita, la Compagnia formata, le commedie allogate: il terreno per il nuovo teatro, già scelto; e. collocato di questo, la prima pietra; mentre, in attesa del compimento dello edificio, il Teatro Valle era per mesi e mesi impegnato nell'esercizio della Compagnia che, dal nome della Società, dicevasi Nazionale.

N' erano parte un Borghese, un Thedoli, un conte Vinci, un marchese Cappelli; e più altri blasonati, amici dell' arte e delle lettere.

Della Compagnia erano decoro e forza, Virginia Marini, Pierina Giagnoni, Adelaide Falconi, Teresa Leigheb, attrici: Ermete Novelli, Luigi Biagi, Claudio Leigheb, Enrico Reinach, Angelo Vestri, Giuseppe e Ignazio Bracci, Pietro Falconi, attori.

Si ripristinava, in parte, l' antico ufficio di poeta della Compagnia, reso più dignitoso e più pratico con

quello di Direttore: e fu scelto, nientemeno, Paolo Ferrari, con considerevole provvisione.

Delle commedie allogate, le prime a recitarsi — perchè pronte — furono *Bianca Cappello* del Calvi, *Humanitas* del Pandolfi, *Essere e parere* del Costetti: *In Portineria* del Verga, che allora allora aveva avuto un grande successo con *Cavalleria Rusticana: Resa a Discrezione* e *Tristi amori* del Giacosa, un *Aretino* del Fambri, e altre più.

Con attori eccellenti, con discreta riuscita delle commedie nuove, con un Direttore come Paolo Ferrari, con la borsa degli azionisti sempre aperta ad ogni spesa straordinaria, come seguì il disastro? Solamente il Sografi potrebbe rispondere con le sue *Convenienze ed Inconvenienze teatrali.* I puntigli, i pettegolezzi del palcoscenico, così comicamente resi dal Ferrari nell' atto terzo del suo *Goldoni,* doveano assalire il Direttore poeta e fargli così perdere la pazienza da piantar lì il Direttorato, e tornarsene alla sua cattedra di Milano. Partito il gran commediografo, cessarono le ire, ma la poesia della bandiera se n' era andata con lui. La Nazionale tirò innanzi alcun tempo, perdendo a poco a poco i meglio attori, e sostituendovene altri, che non li pareggiavano se non nella paga lautissima: il teatro di *Via Nazionale,* elegante architettura dell' Azzurri, cominciò ad affittarsi alla musica scadente, alle operette, e peggio: e solamente ora il Cavaliere Zama cerca, con qualche successo, di ritornare in onore quelle scene che, davvero, potevano divenire qualcosa che alla *Casa di Goldoni* rassomigliasse.

*
* *

Forse, ai danni della Compagnia Nazionale contribuì il levarsi improvviso di un novello astro. Da tem-

po, nei metodi della recitazione era un malessere inesplicabile. I ciurmadori non osavano più i discorsi *a fuso* cominciati piano, ingrossantisi a mezzo, per tornare filiformi alla chiusa; mentre gli attori così detti fini, e che si guardavano dallo strafare, non riuscivano mai a trovar la via dell' applauso.

Spicca, nelle attrici, il fenomeno. La Pezzana, indispettita, se n' era andata: prima nella Spagna, e poscia in America. La Tessero, di queste incertezze del pubblico, si accasciò da morirne. Alla Marini, nella *Serva Amorosa,* perchè levò gli occhi in alto come riprometendosi dell' opera buona il premio da lassù, il pubblico del Valle rispose mormorando.

C' era qualcosa nell' aria.

Che era, dunque?

Una giovine pallida, mingherlina, della quale nessuno si accorgeva, se bene sostenesse essa le parti di prima attrice giovane con Giacinta Pezzana, era passata prima attrice alle paghe di Cesare Rossi, Direttore e Capo della Compagnia di Torino, stabile a quel teatro Carignano. Nè il Rossi la prese per lo sperare che di lei facesse. Egli, come tutti gli attori abituati ogni sera ai festeggiamenti del pubblico, non curavasi troppo di aver una prima donna che quegli stessi festeggiamenti spartisse con lui; e, per la cassetta, fidava, e unicamente, in sè. Quanti altri, così!

Breve. Si era già rappresentata nei teatri d' Italia, con successo lagrimevole, una aberrazione di Alessandro Dumas figlio, *La Principessa di Bagdad.* La *pièce* era nuova per Torino, e per quanto misera e stramba cosa, portava un nome che i pubblici italiani avevano imparato ad applaudire da moltissimi anni. Il Rossi

fu obbligato a darla, se bene tenesse per fermo che a stento, come altrove, si sarebbe finita.

Nella commedia, al second' atto, è una scena di seduzione serpentina. Una bella donna si snuda il petto e le braccia, per indurre un banchiere a lasciarle in balia un milioncino, in oro, se ben ricordiamo, stipato lì, in una bella cassettina d' acaiou. Avvertasi che la attrice era, dal lato delle forme, scarsamente scultoria: e che nel milionario occorreva una certa quantità di immaginazione, per indursi al sacrificio. Eppure, e questo è, o nessuno, miracolo vero dell' arte: la Duse (oh, mi è scappato il nome) fu così irresistibilmente maliarda, così flessuosamente seduttrice, che conquistò non solo il banchiere, che era lì per quello, ma sì ancora tutto l' affollatissimo pubblico. Ed era il pubblico torinese, noto per il suo sussiego, che si abbandonava ad un' orgia di ammirazione e di entusiasmo. Da quella sera non c' era più la sconosciuta, pallida e mingherlina. C' era un' attrice celebre. C' era Eleonora Duse.

E di questa sua celebrità, il cui battesimo italiano è confermato da tutto il mondo, la ragione si trova nella spinta innovatrice ch' essa pure, come Gustavo Modena, come Clementina Cazzola, ha dato all' arte sua. Al tempo d' oggi in cui la nevrastenia non è un morbo, ma un temperamento: in cui si vive agitati, si ama convulsi, e spesso col suicidio si troncano vita e amore, la recitazione blanda, serena, idealizzata, è divenuta quasi un controsenso; e si trova a disagio negli impeti forsennati, talora epilettici, del componimento moderno: anche, e più, se d' indole familiare. Quella profonda stanchezza nella voce e nelle membra, quell' abbandono quasi trasognato, quella parola lenta e scolpita che brucia e incide come la goccia dell' acido

solforico sulla levigata superficie del marmo, quegli atteggiamenti di contorsione, quasi a resistere alla passione che dentro freme e prorompe; quella fisonomia intellettuale, genialissima, che sdegna il belletto, accesa com' è dentro dalla passione, tutte queste forme, insomma, con cui l' arte di Eleonora Duse rispecchia i trambasciamenti e i sussulti di un secolo che è morto più assai nervoso che non abbia vissuto, sono certamente le colonne d' Ercole, oltre le quali non lice trascorrere. E muovono a pietà le giovani attrici, anche e più se intelligenti e valorose, quando si studiano ad imitare servilmente quegli scatti, quelle movenze, quegli abbandoni di cui solo Eleonora Duse ha il segreto, e che essa sola può imporre allo spettatore.

Certo, la grande attrice ha manchevolezze a cui non è riparo; la plasticità della tragedia classica non è per lei; e la stessa festività goldoniana nella *Locandiera,* per esempio, in lei ha sottintesi quasi ironici, e sprazzi di morbosa modernità, intellettualissimi, ma che discordano dalla lietezza della rappresentazione. Eleonora Duse è grandissima nelle passionalità disperate, nelle tragiche ambascie dell' anima femminile. É l' attrice del suo tempo, con le febbri, con gli spasimi, con le convulsioni del suo tempo.

Non ce ne voglia l' illustre donna, ma essa non pone le sue maravigliose energie al servizio dell' arte italiana, e neppure dell' arte in genere, come dovrebbe e potrebbe. Essa per mesi ed anni dimentica l' Italia sua, e s' affaccia saltuariamente a' teatri stranieri appena il tempo di raccoglierne l' ovazione, e rifar le valigie. Nobilmente sdegnosa del lucro, non rimane a lungo ove l' oro le è gittato a' piedi, o vi fa lunghe soste inoperose. Non le moveremo rimprovero dello

esotico repertorio, necessità, forse, delle sue escursioni all' estero; bensì non comprendiamo che, d' italiano, non si mostri che con componimenti, per quanto splendidi di pensiero e di forma, ne' quali è deficiente la tecnica, e che procacciano dalle stesse metropoli straniere, che acclamano l' attrice, giudizi poco benevoli all' autore.

Sappiamo benissimo che le tristi condizioni della industria teatrale in Italia spiegano la fuga precipitosa all' estero di presso che tutte le meglio attrici nostre, e delle Compagnie che vanno per la maggiore. Di questa diserzione de' pubblici italiani dal teatro di prosa troppe son le ragioni, e la colpa ne è un po' di tutti: ma vogliamo augurarci che le gentili e valorose peregrinanti, a cominciare dalla somma Eleonora, possano presto far ritorno e fissar dimora in Italia, in così liete condizioni economiche, da non dover sì spesso immolare al lucro straniero la dolcezza del plauso della patria.

Accennammo testè a Giovanni Verga e alla sua *Cavalleria rusticana.* Chi non conosce quel rapido, colorito, e tragico quadro che avea in sè tanto di fortuna da farne celebre non solo l' autore, ma il maestro che lo ha musicato? Anche per *Cavalleria rusticana* le fanfarette dell' invidia messero fuori *La Princesse Georges* del Dumas figlio. Pure nel dramma francese, è vero, una tradita arma il braccio di un marito ingannato, contro l' uomo che la tradisce; ma questa, se pur è, somiglianza d' ordito, dispare innanzi a tanta diversità d' ambiente, di passione, di anime. Il teatro italiano rivendica a sè per intero la gloria di *Cavalleria rusticana*, modello insuperabile di condensazione.

Non parimenti fortunato fu il Verga nell' audace

tentativo di raffigurar sulla scena, in una Messalina de' campi, l' istinto bestiale della libidine. *Lupa* è il titolo del dramma in due atti, al quale Virginia Reiter prestò le formosità matronali, e la voce accesa dai sensi in combustione. Il pubblico non respinse, la critica apprezzò il coraggioso proposito dell' autore; ma nè questa nè quello lo incoraggirono per una via. sulla quale a voler raggiungere quel vero onde il Verga è apostolo fervidissimo, si rischia di portar sulla scena quanto offenda non già la morale, ma la convenienza ottica dello spettacolo.

E, questa pure, della morale in teatro, è ardua controversia che sarà poi discussa dalla Commissione dei premii governativi, nello esaminare la *Scuola del marito,* commedia audacissima di Giannino Antona Traversi. Si serve meglio alle leggi della moralità, scansando sulla scena la viva dipintura degli eccessi onde è offesa la morale stessa, o non piuttosto dipingendo quegli eccessi al vero, e denunziandoli, così, alla pubblica riprovazione? É una questione che solo l' arte può risolvere col suo magistero. Essa, temperando la crudezza delle rappresentazioni, e presentandole al tempo stesso sotto l' aspetto più repugnante, può dare sulla scena, anche con una favola arrischiatissima, un' alta lezione di moralità. Di questa guisa Pietro Calvi col *Caracalla,* nulla ommettendo delle mostruosità della belva imperiale, narrate da Svetonio, riuscì a lavoro d' arte non disgiunta da quel senso morale che il Calvi si prefisse costantemente nell' opera, nè scarsa nè scarsamente pregiata, ch' egli dette al nostro teatro.

Accennammo già alla *Bianca Cappello*, che fu rappresentata dalla Compagnia Nazionale. Il Calvi, contro

la storia, vi idealizzò la figura lercia del primo amante della Cappello, e fa dire a Bianca:

> « Non mi toccate. Non l' osò giammai
> Pìero Bonaventuri, ancora inulto... »

benchè Bianca sapesse benissimo quanto il Bonaventuri erasi adoperato a gettarla fra le braccia di Francesco De' Medici.

Nel *Ferdinando Lassalle,* il collettivismo è giustificato dalla buona fede cavalleresca dell' apostolo; ed è notevole, in questo dramma, un quinto atto, in un salotto principesco, dopo la morte del protagonista avvenuta nel quarto, che col semplice mezzo della musica flebile che accompagna la bara e che si sente dalla terrazza giungere, passare, e allontanarsi per la via, riesce ad effetti di drammaticità indiretta e riflessa, che ricordano la maniera dei tragici greci.

Anche in *Maria di Magdala,* il Calvi ottiene effetti straordinarii con la assenza del Nazzareno dalla scena, ove tutto parla e vive di lui. E sin la croce del Golgota, veduta solo di riflesso sul palco, mostra il partito che il Calvi sapeva trarre da quella sua tecnica di ripercussione e di rimbalzo.

Parigi e Vandea ricorda un po' troppo un *Marceau* del teatro francese; ma non son meno resi bene i cruenti tumulti della Convenzione.

Come canto del cigno, il gentile poeta, morto in Roma non è guari, licenziò alle scene di quel teatro Manzoni una *Giulia*, in cui sono ammirevoli la figura di Augusto, e quella del desolato poeta delle Metamorfosi. Il Calvi, può dirsi, non conobbe l' insuccesso: ed ebbe sempre, più o meno accesa, l' approvazione del pubblico.

Se il pubblico ha i suoi beniamini, ha eziandio le sue vittime designate. Lo provò Beniamino Pandolfi, alto e coscienzioso scrittore, a cui nuoce, vedi difetto, la densità del pensiero. La sua *Humanitas*, tragica dimostrazione della pazzia ereditaria a dì nostri, dovette a una frase volgaruccia una caduta altrettanto clamorosa che immeritata, da cui il drammaturgo seppe vigorosamente rilevarsi di poi. E Augusto Sindici, ora delizioso cesellatore del dialetto romanesco, ch'egli foggia in versi taglienti e finamente umoristici, tentò di flagellare dalla scena i vampiri della Borsa con una commedia *Gargarù,* che i borsaiuoli lasciavano appena finire.

Alternava invece gli osanna ai crucifige una *Giacinta* del Capuana, levata dall' autore da un suo stesso romanzo omonimo, che avea fatto chiasso nel mondo letterario. É una adultera che, abbandonata dal seduttore, nè potendo tornare al marito degenerato, domanda al suicidio il termine dei suoi mali. Questa tormentosa figura di donna balzava fuori più netta e umana dalle pagine del romanzo, che non alla luce della ribalta. Con tutto questo, il dramma del Capuana, anche là ove meno piacque, ebbe un successo fecondo di discussione.

In quelle crudezze di situazione, in quel nervosismo di dialogo, in quella tecnica disprezzata a disegno, in quello squallore di favola, senza giocondità di casi, con quel marito incosciente che, più che il riso, suscita il disgusto, *Giacinta* parve accenno a una nuova scuola, più psicologica, più intima, e — diciamolo pure — più nevrastenica. Vedremo più tardi, com' essa veramente preludesse a un audazzo morboso a cui il nostro tea-

tro non potè sottrarsi, ma da cui dovrà risorgere, come dagli accessi di una crisi si rifà un temperamento fisiologico.

La bella fantasia del Capuana, l' arte sua finissima del raccontare, non hanno ancora trovato la via del successo nel teatro. Vi s' accostarono in *Malia,* pittura delle supertizioni campestri; vi si allontanarono, forse per ingiusto giudizio del pubblico in un *Castigo*, legge morale del taglione, per cui uno scrittore trascendentale è colpito ne' suoi affetti di famiglia, dalla stessa suggestionalità delle opere sue.

E, a poca distanza, un altro accenno s'ebbe del prossimo scoppiare della morbosità sul teatro. Quel Giuseppe Giacosa, il quale aveva esordito con timidi componimenti ai quali la tenuità alleviò la caduta, e che poi aveva afferrato il successo grande e clamoroso con *Una partita a scacchi* e col *Trionfo d' amore* ch' erano il trionfo della maniera, elegantissima sì, ma pur sempre maniera: che avea trovato il bandolo di una bella commedia, *Resa a discrezione* anche adesso rappresentata e festeggiata, ov' è osservazione serena, e amor sano e fisiologico; che poi in una *Contessa di Celant* avea seguito, meno la fosforescenza, la tecnica del Dumas padre e del Souliè, che avea sciorinato, col *Conte Rosso,* aulici ciarpami, che nella *Zampa del gatto* arieggiava con garbo il vaudeville dello Scribe, eccolo a un tratto con *Tristi amori,* amoreggiare col verismo più arido e più temerario.

La solita storia dell' adulterio, il terzetto inevitabile, piattaforma alla drammaturgia del secolo decimonono, nei *Tristi amori* è peggiorato da ignobili particolari, da cui risultano impiccioliti e spregevoli così gli adulteri,

come quel poveraccio di marito... ingannato. Certo, l' effetto morale è raggiunto. L' adulterio nei gran saloni, ne' profumati gabinetti, con livree ricamate per mezzani, fra il the delle cinque e la trottata al Pincio o alle Cascine, luccica troppo perchè se ne possa rilevare tutta la immoralità. Invece, in una casa in cui la padrona s' adira con la serva per i cavoli rincarati, in cui il vecchio fuma la pipa e ruba al tresette con lo speziale, in cui per poche lire si commette un falso da galera, l' adulterio fa stomaco addirittura. E, da questo lato, lo ripetiamo, l' intento della moralità sul teatro, come la intendiamo, è perfettamente raggiunto.

Il pubblico, dapprima, non si acconciò alla metamorfosi di un poeta, che esso aveva applaudito per tutt' altre manifestazioni dell' arte sua; e *Tristi amori* ebbero accoglimento di sibili. Poi, o l' autore abbassasse di tono certe tinte assai crude, o rilevasse di più passionalità alcune scene, e certi angoli smussasse, *Tristi amori* si è rialzata subito dalla immane caduta, e da più anni corre, corre, che è un piacere a vederla, sui teatri della Italia nostra.

Diciamolo subito. La escursione del Giacosa nel campo, per poco non diciam nella melma, del naturalismo, è stato uno saggio del terreno, una ditata in un tasto nuovo, per sentir che n' esce. Il nobile artista è tornato già alla forma d' arte che più e meglio gli detta dentro, il romanticismo umano e pratico. So bene che questa parola romanticismo farà torcere il muso a qualche, s' io pur n' abbia, lettore: ma non è mica vero che nella vita non seguano mai fatti curiosi, che non si vada dietro a qualche leggiadra illusione, e che non si capisca neppure che cosa sia il sacrificio. I

droghieri, i vermicellai, i giovani di merciaio e i prenditori del lotto possono e debbono preferire la vita immutabile nei generi coloniali, nelle fettuccine, e negli ambi a secco; ma non tutti si può essere sarti, come diceva il Principe di Galles, al suo.

E il Giacosa è tornato alla sua buona maniera, tenendo conto degli avanzamenti dell' arte, colla bellissima commedia *Come le foglie* che percorre, da quasi un anno, la via trionfale del meritato successo, fruttando all' autore una somma che in Italia *era follia sperar*.

Anche per *Come le foglie* gli aspidetti della calunnia o i rospacci della invidia messero fuori il loro veleno, affermando che *Come le foglie* è un plagio dei *Fourchambault* del grandissimo Augier. Non vediamo, di queste asserite somiglianze, che una sola: così la commedia francese come la italiana carezzano la fantasia, soddisfano l' intelletto, levano alto il cuore. E ci pare che basti.

*
* *

La pianta attore-autore, che ebbe due rami così alti da toccare il cielo, Molière e Shakespeare, non allignò gran fatto nè per numero nè per intensità, sul terreno della commedia italiana.

Di comici, oltre l' Avelloni e Francesco Augusto Bon, scrissero per il teatro:

Luigi Bellotti Bon, come già vedemmo, *Lo studente di Salamanca*, *Spensieratezza e buon cuore*, *L' arte di far fortuna*;

Ernesto Rossi una *Adele*, che al pari del neonato della celebre epigrafe di Luigi Muzzi nacque, visse e

morì in una sera; e una Rivista del 1867, intitolata *Colpe e Speranze;*

Giuseppe Peracchi, *Mantenere la promessa, o morire.* Morì subito la commedia, benchè applaudita dalle signore, innamorate dell' attore elegante e bellissimo;

Benedetto Prado, *Gli animali parlanti,* che si recita anche adesso con un festoso successo;

Cesare Vitaliani, *L' amore*, vecchio tema della giovinetta innocente, posposta da un dissoluto agli scaltriti vezzi di una matura bellezza; *Shakespeare innamorato,* garbata ma debol cosuccia; *Vittorio Alfieri a Roma*, dramma biografico; *Le transazioni,* tema troppo alto, trattato con furberia di palcoscenico; *Il legato dell' operaio,* vecchia trama di argomento piagnucoloso, a tirate morali; *L' odio,* brutto riscontro all' *Amore; Atteone*, una graziosa farsetta.

Antonio Colomberti: *Adele, Raffaello e la Fornarina, Nove anni d' esilio, Anna Bolena, La vendetta corsa, I Martiri, Il macinator di colori, I cinque sensi, La setta dei Raggi, La cicuta, Il barone Ricchetti, I Bentivoglio signori di Bologna, Michele Cervantes, Paolo I., Epaminonda, Corbulone, Una colpevole indulgenza, Olga la russa, Fidia* in versi. Inedite tutte, e rappresentate, la più parte, nelle sere di beneficio del bravo attore che le scrisse.

Adamo Alberti: *Un matrimonio occulto;*

Gaetano Gattinelli: *Plutomania, Vittorio Alfieri e la Contessa d'Albany, La caduta d' una dinastia, Gli Ugonotti;*

Gerardo Breccia, *Una volpe sociale;*

Celestina Paladini Andò, *Cuor di negro;*

Libero Pilotto, *Il tiranno di San Giusto; Le macchie del sole; L' Onorevole Campodarsego; Il Maestro Zaccaria; I figli del Marchese; Dall' ombra al sole.*

Il Gattinelli, il Prado, il Pilotto e il Vitaliani emergono. I loro componimenti, che la critica demolisce senza fatica, resistono alla scena per le reminiscenze di altri lavori, che il comico-autore ha la furberia d' intarsiare, insieme con le parti più riuscite di ciascuno di questi.

Del Pilotto, segnatamente, vivono ancora alla scena *Il tiranno di San Giusto,* e *L' Onorevole Campodarsego,* due graziose e ben congegnate commedie. Bellissima *Dall' ombra al sole,* apoteosi garibaldina, abbandonata dai comici collo sparir dell' eroe.

A tenere un po' indietro lo irrompere del naturalismo, che si vorrebbe chiamare scuola moderna e speriamo non sia, viene in buon punto l' *Esmeralda*, da Giacinto Gallina scritta in italiano. Giacinto Gallina è il terzo dei nomi che col Giraud e col Ferrari dicemmo già contrapporsi dal secolo decimonono alla gloria goldoniana del decimottavo.

Giacinto Gallina, nome già caro all' arte drammatica per l' attore Ercole Gallina, bresciano, presso che insuperabile appunto nelle commedie di Goldoni, avea già dato al teatro veneziano parecchi capolavori. Cominciò colle *Barufe en famegia,* ov' è più immediato e meno pervaso dalla modernità, il riflesso dell' avvocato immortale. Con *Le serve al pozzo* riposò un momento la vena, per farne sgorgare poscia, con la magnificenza di un aureo fiume, *El moroso de la nona*, e quegli *Oci del cuor* che più non sai se ti giocondino lo spirito o se ti insoaviscano il cuore: comandando, diremmo quasi, in mezzo a un quadretto familiare e vero, la più alta idealità.

Pasquale Villari, quando fu Ministro della Pubblica

Istruzione, volle fare pel teatro italiano qualcosa che concorso a' soliti premii non fosse. Chiamò il funzionario del caso, e gli chiese a chi poteva darsi un paio di migliaia di lire acciò facesse, come voleva e quando poteva, una discreta commedia. Nessuna condizione nè di tempo, nè di tema, nè di dimensioni: la commedia rimanesse proprietà dell' autore. Il funzionario pronunciò un nome — Giacinto Gallina.

Il Gallina ebbe le duemila lire; e dopo un anno, scrisse *Serenissima,* e poco appresso *Base de tuto,* in entrambe delle quali si muove e veste panni quell' adorabile patrizio *Vidal* che ha per intercalare dolcemente doloroso, *La va ben, la va ben che no la pol andar megio.* E poscia, ancora, *Fora del mondo,* e finalmente la commedia quasi tutta moderna, *La famegia del Santolo,* di una terribile drammaticità.

Supponiamo, per un momento, che quelle duemila lire abbiano fatto nascere *Serenissima;* e, dato l' aire, anche un po' di spinta alle altre. Che duemila lire spese bene!

Ma le commedie dialettali, anco se veneziane e del Gallina, non sono oggetto precipuo di questi ricordi. Torniamo dunque alla *Esmeralda* ove è così castigata e fine la comicità, così originale la favola, così garbatamente dedotta una moralità non da prediche, ma civile e umana, da non potersi desiderare di più.

Dal trascorso giovanile di un padre di famiglia innanzi negli anni, e che fu allora un vero e proprio dramma, la gioconda commedia prende le mosse, seguita dai più giocondi incidenti, per ricondurre la pace e la felicità fra due giovani sposi turbata da un trascorso che ha qualche riscontro con quello del capo della famiglia. *Esmeralda* era sino a ieri, un caval di

battaglia di Virginia Marini; lo è ancora di Giacinta Pezzana; e avrà vita sulle scene, sino a che durino al mondo la gentilezza dell' animo, e il fine senso dell' arte.

Ahimè! Il gran commediografo, il vero e legittimo successore di Carlo Goldoni, che continuò l' opera del maestro infondendole il senso vivo della modernità, e superandolo nella forza del sentimento, non è più. Un attore, degnissimo del commediografo che lo fè venire in luce, Ferruccio Benini conduce una Compagnia veneta, producendo il repertorio del poeta compianto, e rubato al teatro e alla Italia. E il Benini è degnissimo dell' onore di rappresentare le commedie di Giacinto Gallina. Senza avere la comicità sbardellata dello Zago nè la instancabile e meravigliosa efficacia di Guglielmo Privato, egli ha il tono giusto e preciso dell' attore moderno, pur ricordando spesso i giganti della scena della prima metà del secolo, ai quali pare abbia strappato il segreto dell' arte grande.

In una Compagnia italiana e con un repertorio più vario, il Benini avrebbe fama e guadagni anche maggiori. Ma chi potrebbe desiderare ch' egli lasciasse il repertorio del Goldoni e del Gallina, e rinunciasse a recitare nel dolce vernacolo che per essi due assurge nel teatro a dignità di lingua e dal quale, può dirsi, da un secolo e mezzo faccia rifluire la vita nelle vene del teatro italiano?

Rimanga il Benini, colla Zanon Paladini e con gli altri valorosi, alla scena veneziana. L' opera d' arte ch' essi compiono, sembra, ma non è modesta. Il dialetto veneziano, colle sue grazie, colle sue dolcezze e sopratutto coi capolavori scenici a cui ha prestato la

sua semplicità ed efficacia, *dalle Barufe Chiozote e dai Rusteghi, a Serenissima e ai Oci del cor,* è benemerito dell' arte.

Allo Zago e al Privato che, con la loro Compagnia fanno voltare nel dialetto di Carlo Goldoni le *pochades* francesi, diremo che comprendiamo fino a un certo punto, le necessità industriali che a ciò li costringono; le comprendiamo e le deploriamo; ma non possiamo starci dal raccomandare ai due egregi capocomici e artisti valorosissimi la astensione da quel tristo connubio, che è un controsenso nell' arte, un cattivo servizio reso agli autori francesi, e una vera e propria profanazione del teatro italiano.

*
* *

Con la morte di Pietro Cossa (1881) cessarono in Roma i gai e intellettuali ritrovi del Caffè del teatro Valle, festeggianti ogni passo del poeta romano sulla via trionfale. Bisognò pensare ad un altro luogo, e ad un' altra forma di riunione, per coloro che aveano ancora nell' orecchio la voce dell' amato maestro, come ne serbavano viva in cuore la memoria dolcissima. Si costituì, in breve, una Società d' autori; assai modesta da prima, ma che ora ha splendore di nomi, e un patrimonio sociale invidiabile. Si chiamò dei giovani autori, sebbene cominciassero la scesa nella valle degli anni i costitutori di essa, il Bettoli, il Costetti, il Muratori, lo Zuliani, il Pandolfi, il Calvi, e più altri. Elemento giovane, almeno relativamente, n' erano Gallieno Sinimberghi, Carlo Lotti, Leo Roberto Montecchi, Cesare Ruperti, Luigi Grande, il Caputi, il Cardelli, il Pietraj, e altri ancora.

Con una *Sfida* esordì il Sinimberghi, commedia piacevole, senza importanza e che, per ciò appunto, ebbe pienezza di lieto riuscimento. Un tema assai scabroso voll' egli trattare di poi col dramma *Il matrimonio d' Irene:* e cioè la fisica incompatibilità coi diritti e coi doveri di marito. E non rimase perdente nell' arringo antipatico; ma un brillante successo venne subito a suggellare la buona riputazione del giovine commediografo.

Il Colonnello di Chevry è un bravo soldato e un marito gentiluomo, che ha un momento di gelosia per un giovinotto, il quale si scopre figlio della Signora, quando però essa non era ancora la signora Colonnella. Valore e magnanimità sono tutt' uno nell' esercito italiano (il colonnello è oriundo savoiardo), e il dramma si chiude con queste parole di lui, mentre spinge il giovinetto fra le braccia della signora: *Abbracci sua madre.*

Carlo Lotti, ferace di geniali trovate, non ebbe la pazienza della lima; e, che le trovate fossero buone e ben disegnate, n' è prova la sorte piuttosto lieta ch' esse, ancor che un po' disadorne, incontrarono. La *Telegrafista* è una satira graziosa del femminismo burocratico, e le piacevoli situazioni così si succedono le une alle altre in questa breve commediolina, da far materia a un componimento di più assai proporzioni. L' esame a cui la telegrafista alunna si assoggetta per passare in pianta, è una scenetta che supera in garbato lepore i meglio modelli che in questo genere ci vengono d' oltr' Alpe: ai quali, si sa, tanto più facciam festa, quanto meno ci preme di applaudire le cose nostre.

E l' *Agonia di un Ministro*, lo spaccato di una Amministrazione Centrale, ha punti di contatto, per vivezza di osservazione e di satira, col capolavoro del Bersezio *Le miserie del signor Travetti*. Anzi, in più, nella commedia del Lotti è ritratto al vivo quel via vai affannoso e tumultuario, che segue nel gabinetto di un Ministro, quando la Eccellenza sua sta per tirare le gambe...... politiche. Quelle cupidigie che meno pazientano, quanto più fugge il momento di poterle sbramare: quelle devozioni che sbolliscono a un tratto, come pile levate dal fuoco del potere; e quelle ire che si levan magnanime, sotto la forma del classico calcio dell' asino; tutto questo è reso dal Lotti con lepore di satira e con osservazione, diremo, vissuta.

E anche *Il figlio del signor Travetti* era un' idea felicissima.

Dal 1864 ad oggi, l' impiegato del Governo ha subìto una trasformazione. Coglierne il momento, rilevarne le cause, dedurne gli effetti, era interessante. Ed era altresì bellissima l' idea di far comparire, da ultimo, il padre Travetti, come termine al paragone tra la vecchia e la nuova burocrazia. Ma queste bellissime idee, e il tipo vero e parlante d' oggi, dell' impiegato giornalista, baluardo del gabinetto del Ministro contro gli assalti dei giornali nemici del Governo, tutto questo insomma, che era bene e originalmente ideato, non bastò al successo della commedia. La quale, o avesse le incompiutezze delle altre, o le mancasse quella fortuna senza cui sulla scena non è speranza di riuscimento, non dispiacque, no; ma nemmeno fu così festeggiata, come a noi sembra ne avesse il diritto.

Il Lotti s' era fatto già complice col Goldoni di una *Amalassunta*, non che di una *Olimpia Panfili*, ch' eb-

bero entrambe il suffragio di teatri popolari; e dette pure alle scene una *Leonia,* che fu stimata degna di essere rappresentata da Virginia Marini. Ma nel Lotti, anche più che il commediografo, è ammirevole lo svisceratoe disinteressatissimo affetto ch' egli porta all' arte, e al teatro italiano. Per tale amore non è iniziativa così ardua ed ingrata, la quale non sia assunta da lui con coraggio perseverante ed eroico. A lui deve la propria vita la *Cassa di Previdenza* per gli artisti drammatici; a lui debbesi se nacque, se potè vivere, e se prosperò la Società romana degli autori: e per fine, debbono alla iniziativa di Carlo Lotti se si sono locupletate, entrambe, con una tombola telegrafica. E pensando alle ire inesplicabili e alla sprezzante incuria ond' è fatta bersaglio dai più la povera arte drammatica, fra le sorelle Camene la Cenerentola, questo amore che il Lotti le professa con tanta copia di pratici risultamenti senza essere egli attore, nè amante di attrici, senza scriver nemmeno più commedie, non è senza conforto. Un' arte che può meritare un così nobile e altruistico interessamento, potrà patire avarie, correre magari il rischio d' andare a picco, come le si va predicando; ma è sicura di toccare, prima o poi, il sospiratissimo porto.

Come il Bernardini nel *Cieco,* come il Nani nella *Tempesta nell' ombra,* il Montecchi col *Salto nel buio,* volle recar sulla scena un fatto, per verità drammaticissimo, seguìto nelle provincie meridionali; un marito cieco che, sulla sola scorta dell' udito e del tatto, si accerta della sua sventura coniugale, e la punisce col sangue.

In più degli altri due drammaturghi, il Montecchi

ha voluto presentare allo spettatore anche la catastrofe che toglie la luce al suo eroe, uno scienziato. Mentre egli attende alla manipolazione di un preparato chimico, il fornello gli scoppia sul volto, e le fiamme gli divorano le pupille. Questo primo atto, in cui già sorgono nell' offeso marito i sospetti che al second' atto diventan certezza, aggiunge drammaticità al lavoro: e, colla catastrofe del lambicco, prepara quella della maritale vendetta.

Ermete Novelli che, fra i moderni, più s' accosta alla versatilità proteiforme del gran Demarini; che, per giudizio nostro, più ancora che nella comicità, è sommo in queste sanguinose temperie del cuore, così impersonò il protagonista del *Salto nel buio,* e tanta forza d' impressione ne trasse sul pubblico, che meraviglierà assai abbia egli lasciato cadere dal repertorio il forte dramma del Montecchi.

Le opere, per mole, minori di lui, sono un atto: *Dall' altro mondo,* in cui un lavoratore reduce dall' America rivede, dopo molti anni, la figlia arricchita nel disonore, e nel disonore, rifacendo la via dell' emigrato, la lascia; e *La tempesta*, la pace di due amanti, turbata per un momento dalla donna malvagia che vorrebbe far valere i diritti di una unione, della quale calpestò già i doveri. La sciagurata comprende finalmente l' odiosa inutilità del tentativo, e vi rinunzia.

In questi due drammetti il Montecchi si mostra preciso e corretto nella tecnica, ed efficacissimo nel sentimento, che di tali lavori è parte essenziale. E di finissima tecnica fa prova altresì il Montecchi in una commedia *Susanna,* nella quale un annunzio importantissimo è recato successivamente da più persone con

quel crescendo di ansietà e di impressione che segue in simili casi, e che è osservazione arguta e diligente, quasi fotografia istantanea, dal vero.

Leo Roberto Montecchi si piace ora di lavori di picciol mole, a cui reca coscienziosa finezza di miniatore; mentre deve la buona notorietà sua a poderosi drammi, quali *Sull' Oceano*, e *Roma che se ne va.*

Al primo, son piattaforma le distese ampie del mare, ed è scena la tolda di un bastimento. Anche là, fra cielo e acqua, l' adulterio prepara le sue tragedie, commiste alle furie della tempesta. Il naviglio fa acqua dalle squarciate falle; è mestieri alleggerir l' equipaggio, e si tira a sorte chi deve essere abbandonato al mare. I due adulteri si sbarazzano, così, del marito — ma poco lor giova il delitto. Il naufragio li getta su spiagge deserte, senz' orma nè d' uomo nè di belva; ed ivi, abbracciati insieme nella suprema ebbrezza della colpa, espiano questa con gli orrori di una disperata agonia.

Roma che se ne va divise con le *Due Rome* del Costetti tutti i pericoli di un tema scabroso; ma nel dramma del Montecchi è un tipo di prete semplice, alla buona, pio senza ipocrisia, buon bevitore senza sbornie, che dà a Dio e a Cesare ciò che spetta all' uno ed all' altro; tipo indovinatissimo, che da sè avrebbe dovuto bastare alla fortuna del componimento.

Cesare Ruberti riuscì a far gabellare per *pochade* francese una sua commedia *Castore e Polluce,* i menechemi di Plauto e i gemelli del Goldoni. Capocomici e pubblico, abboccarono; il che prova nel Ruperti gran vivezza di brio e potenza imitativa; ma, noi, di quella

sua graziosa burletta, lodiamo la lezione toccata ai nostri fanatici per le sguaiataggini di Francia; non possiamo certamente lodare che in sì bassa palestra si provino del Ruperti l'ingegno e la fantasia, degni d'impiego migliore.

Ed ebbe splendore e fugacità di materia un *Fante di picche* di Enrico Monnosi, bene immaginato dramma, nel quale teneva la parte dell'offeso marito Enrico Dominici; un attore, a cui largì natura in copia le qualità tutte necessarie alla scena, e che a tutt'uomo si adoperò a paralizzarle non studiando mai la parte, e affidandosi, per la interpretazione dei caratteri, alla felicità meravigliosa dell'artistico istinto.

Il Grande, nei suoi *Mattoidi,* sfoggia umorismo di ottima lega; ma il componimento, ispirato a satire personali, ebbe delle satire l'esplosione pirotecnica e passeggera. Più duraturi alla scena i drammi del Caputi, *Satana* e le *Opere di Finnia;* sebbene quest'ultimo rispecchi, anch'esso, i casi veri e pietosi di una compianta scrittrice, trucidata in Roma dall'uomo che essa beneficava ed amava. Il sobrio talento dell'attrice Italia Vitaliani reca *Le Opere di Finnia* per la via del successo.

Della Società degli autori era gran parte, sin che nol tolse di Roma un sèguito d'errori e di sventure, Camillo Antona Traversi, anima spasmodicamente accesa dell'arte. Di un *Matrimonio d'Alberto,* commedia anodina, non mette conto parlare quando ben altro lavoro, *Le Rozeno*, gli han dato fama. È in esse il principio degli ardimenti maggiori della giovane scuola.

La casa della Rozeno è una di quelle che si chiamerebbero a Parigi, *maisons de rendez vous,* e che in Italia si potrebbero chiamare vere e proprie case di

prostituzione. E l' eroina è il giglio che sorge da quel letame; giglio, per mo' di dire, perchè la poverina è gravida; e della sua gravidanza dà l' annunzio (che distanza dall' ultima scena dei *Mariti* del Torelli!) a colui che l' ha, presso a poco, procacciata. Certo, non si può negare un gran vigore di pennello, una grande sincerità di fattura, un coraggio a tutta prova, in codeste Rozeno; le quali, tra per l' orror dello scandalo e anche un po' per la seduzione de' facili costumi sulla scena atteggiati, levarono un certo romore, e si beccarono il premio governativo.

Meno ripugnante, e più altruistico, è il dramma *I fanciulli* dello stesso autore. L' idea prima, i giuochi, le carezze, e le incoscienti sventure della infanzia, è carina, è gentile, ed anco nuova, nella specialità sua, per il teatro. Ma l' Antona (Camillo) non ebbe pazienza di lavorarvi sopra colla dolcezza, quasi materna, che è del subbietto: si affrettò, invece, a far sparire quelle testoline bionde sotto le tragedie della miseria, nelle quali si travaglia la gente adulta. Più ancora che di uno spirito di collettività, il dramma sprazza bagliori sanguigni d' anarchia, che lo resero presto disaccetto alle udienze signorili che fanno i lucrosi successi. E chi direbbe che l' autore dei *Fanciulli* è lo stesso di *Tordi e fringuelli,* graziosa commedia di elegante sensualità, e di una *Danza macabra,* esagerazione di energie aristocratiche e plutocratiche?

I Parassiti, sono, invece, un indovinato soggetto di commedia; coloro che vivono, salendovi sopra, alle spalle della gloria, e degli affetti altrui. C' è un protagonista, per cui vorremmo rivivesse il maraviglioso caratterista Luigi Taddei.

Dicesi che con una *Compagna,* non si sa ancora se

dramma o commedia, l' autore delle *Rozeno* voglia, da fuori regno, ricordarsi ancora al pubblico italiano: e noi, all' assente e sventurato autore, auguriamo bontà di successo, e parimenti lieta prossimità di rimpatrio.

Di suo fratello, Giannino Antona Traversi, più diremo innanzi, quando verrà a taglio di questi ricordi la giovane scuola drammatica d' oggi. Per intanto, osserviamo ch' egli non è di certo minore al fratello, nelle attitudini allo scrivere per il teatro. *Il Braccialetto*, *Civetta, La scalata all' Olimpo, La mattina dopo, La Scuola del Marito,* e *L' Amica,* hanno pregi più che difetti; di che specie i primi, e da che procedenti i secondi, vedremo poi.

*
* *

Già da tempo, anche nella recitazione si erano sentiti gli approcci di un mutamento.

Giovanni Emanuel, attore di bella persona, di voce sonora, di non comune intelligenza, si staccò presto dalle Compagnie primarie che facevano a gara per aggregarselo; e, preso il bastone del comando, incominciò a percorrere, con una Compagnia sua propria, le maggiori scene della penisola. E il pubblico s' affollava alle rappresentazioni di questo ardimentoso, che richiamava la sua attenzione e ne conquistava l' applauso, quando erano ancora possenti Ernesto Rossi, Tommaso Salvini, Alamanno Morelli, e lo stesso fratello di Tommaso, Alessandro Salvini, efficacissimo attore.

L' Emanuel avea ed ha un repertorio tragico: *Re Arduino* del Morelli; *Otello, Amleto, Re Lear* dello Shakespeare; *La Morte Civile* del Giacometti; *I due Sergenti* del Roti: e, nel comico, il capolavoro di

Beaumarchais, *Il matrimonio di Figaro,* e il capolavoro di Balzac, *Mercadet l' affarista.* Nè per mezzi fisici nè per intellettuali supera di certo i Rossi, i Salvini, i Morelli: eppure, nella tragedia e nel dramma metteva qualcosa di diverso, non di superiore, da loro.

Che era?

Una grande cura, quasi una preoccupazione vivissima di dare la maggiore evidenza al pensiero dell' autore, così da rilevarne le più riposte pieghe all' ascoltante: e, trattandosi di un repertorio così alto, e di componimenti ch' erano presso che tutti capolavori, l' intento era lodevole, e l' effetto immancabile. Se non che, lo scolpir della frase che rendea così perspicua la recitazione di lui, come segue a tutte le cose buone se non si fermano a tempo, gli pigliò il sopravvento, a scapito del gesto e della azione. Facendosi a credere di essere un novatore, e facendoglielo credere altresì il pubblico e la stampa, esagerò quella qualità bellissima sua, della dizione chiara e scolpita (senza cui, del resto, non si può essere attore non diremo sommo, ma neppur sopportabile) rendendola quasi una sottolineazione, continua, del testo del componimento.

E la critica gli tenea bordone in questo accieccamento di un attore, per tanti lati mirabile: gli diceva che il tempo degli urli, degli impeti, dei gran colpi di scena era finito; ch' era venuto il tempo di essere veri, naturali, umani: come se al mondo non fossero più passioni nè sventure, che fanno gridare o prorompere; e la verità e la naturalezza consistessero nello scolorire ogni tinta, e nel mettere le sordine alla voce.

Per verità, l' Emanuel era attore troppo intelligente

e troppo chiamato da natura all' arte sua, per piegarsi a quei consigli, non sappiamo se più stolti o miserandi: e, neppure adesso, l' egregio attore vien meno, nelle parti che sostiene, a tratteggiare le passioni umane con la forza e con l' impeto ch' esse addomandano. Ma, nondimanco, egli è rimasto e peggiora ognor più in quella intonazione dichiarativa e comentaria al testo della parte, e in una specie di tinta bonaria e patriarcale alla recitazione. Si direbbe, se non fosse noto il rispetto ch' egli ha, da vero artista, pel pubblico, ch' egli lo ritiene alcun poco di dura cervice, e bisognevole di spiegazioni e di chiose su quanto ascolta. E così la bellissima voce dell' attore si fa nasale negli strisciamenti della pronunzia, e negli indugi della sottolineazione; e la parte ch' egli sostiene assume qua e là un tono didascalico, quasi didattico, a mille miglia dal pensier dell' autore. E vuol giustizia si dica che, in certi punti di certi componimenti, questo sistema di parafrasi riesce a rilevare bellezze; per esempio, nel magnifico monologo di Figaro, in quasi tutta la parte furbesca del Mercadet, e in molti punti di quella d'Amleto. Ma scolorimenti e chiose, e comenti e parafrasi sono incomprensibili affatto nell' Otello ove rugge da vero la gelosia: nell' Arduino, in cui parla, alta e solenne, la patria; nei Sergenti, in cui l' amore della famiglia è vinto dall' impeto generoso del sacrificio.

Ci indugiammo alquanto in questo che, rimessamente, chiamiamo errore in un nobile e valorosissimo artista, perchè tale scolorimento delle tinte e dello abbassamento delle manifestazioni passionali, è la specialità caratteristica della scuola innovatrice che vedremo poi se, e come, potrà mantenere così infelice pro-

gramma. Già nel principio di queste indagini, videsi quanto corse dalla recitazione dei Marrochesi, dei Ghirlanda, dei Domeniconi a quella del Modena. Fu essa, la modeniana, la vera, la sostanziale riforma, la sola che potesse farsi. Superare il Modena nella naturalezza, e mantenere alla interpretazione il suo giusto colore, ella è impossibil cosa. Pretendere di far ciò, è presunzione; esigere che ciò si faccia, è colpa; tollerarlo, è stoltezza.

Certo, anche l' arte drammatica procede come tutte le cose di questo mondo, giovandosi degli avanzamenti anteriori: ma l' avanzamento, quando oltrepassa la meta, rende indispensabile il ritorno sui proprii passi. Per esempio, la nervosità della Duse è voluta dai tempi; ma chi la spingesse più oltre, produrrebbe una reazione idealistica. Ai giganti declamatori del principio del secolo decimonono, resi intollerabili dalle imitazioni dei ciurmadori, sottentreranno la dizione naturale, e la pittura umana del Modena: senza però ch' egli rinunci a tuonare nel *Saul* contro Abimelech, a minacciare Appio in *Icilio,* a fremere di vendetta contro Egisto in *Oreste*. E chi suggerisce di recitar Shakespeare (e dico Shakespeare, per comprendere ogni poeta degno di vivere sulla scena) come si comenta un canto dell' Alighieri, e che si prova a recare in atto tale suggerimento, mostra di non aver una idea precisa sulla interpretazione delle opere drammatiche, e sulla suggestionalità che, per via della impressione adeguata, esse debbono esercitare.

Per buona sorte, non è miopia di critico o inanità di sistema che valga a debellare in un artista vero, il sentimento dell' arte: e però, con tutto il difetto che rilevammo nell' Emanuel, egli non perviene meno a

notevole altezza nelle sue interpretazioni; e, al momento buono, lascia i comenti, e s' innalza a livello del poeta.

È secondo della triade iniziatrice della riforma nella recitazione, Ermete Novelli.

In una rappresentazione del *Dovere* di Giuseppe Costetti, la parte di un Delegato di Pubblica Sicurezza, infimissima, suscitò contro il solito, l' applauso del pubblico. L' autore, ch' era fra le quinte, chiese chi fosse l' attore che produceva quel miracolo. Gli risposero, è un giovine da poco entrato in Compagnia. Si chiama Ermete Novelli.

Non solo per questa abilità di dare risalto alla parte piccola, ma sì ancora per la grande versatilità dell' ingegno drammatico, il Novelli qualcosa ricorda del gran Demarini. Egli ha, com' ebbe questi, la corda del riso e delle lagrime; la virtù di adattamento a qualunque mascheratura; la persona alta, senza corpulenza; la voce chiara e suggestiva. Il Novelli possiede il segreto di stabilire dalla scena, fra lui e il pubblico, una corrente di simpatia vivissima che gli triplica gli effetti della comicità, con iscapito della illusione scenica. Per dire il vero, questo effetto artisticamente negativo per quanto giovevole al prestigio dell' attore, non è prodotto dal Novelli che quando egli recita qualcuna delle *pochades*, che ha il torto di tenere nel suo repertorio. In quelle sere egli dice il frizzo, strizzando l' occhio al pubblico che raddoppia d' ilarità. Per buona sorte, ciò non avviene nella commedia vera e propria, e meno che mai nel dramma, riuscendo egli in quella ed in questo, a nascondersi maravigliosamente dietro il personaggio che rappresenta.

Il Novelli, oltre l' ingegno vivissimo, ha in sè un' altra forza che, bene adoperata, è preziosa: l' intensità dell' amor proprio. Questo lo conduce a far belle cose e a commettere errori; il che, del resto, è umanissimo. Vedremo, in fine di questi ricordi, che risultamento avrà avuto la *Casa di Goldoni*, da lui immaginata e tentata, al teatro Valle in Roma.

Per ora, segnamo il nome di Ermete Novelli come quello di un rappresentante della modernità vera e artistica nella recitazione, senza scolorimenti, senza languori: arte fisiologica, vitale, che abborre le ciurmerie, ma che vuole e sa ottenere la impressione.

Il più giovine della triade è Ermete Zacconi, figlio dell' arte, ed allievo dello Emanuel. Del maestro ha il culto della verità, ma il comento in lui è più robusto, e si mantiene obbiettivo. Del palcoscenico, su cui nacque, conosce le più riposte malizie, senza abusarne volgarmente. Egli ha cercato e trovato alle sue interpretazioni un campo presso che sconosciuto, il teatro nordico, Ibsen, Grizpaller, Tolstoi. Ha sentito che in Italia, col decadere della commedia ferrariana che la scuola nuova non ancora esaurientemente sostituisce, occorreva portar sulla scena il trascendentale, il pauroso, magari l' orribile, non esclusi i racconti del Poe. Il successo è stato grande per l' attore: successo d' arte, successo di denaro. Delle sue maggiori interpretazioni, due sole sono italiane: *Resa a discrezione* del Giacosa, *I disonesti* del Rovetta: la commedia amorosa, e la commedia drammatica.

Attore eminentemente moderno, ha, come i moderni autori, la vanità dei successi antichi: ma essi, nella varia loro compagine, non si rinnovano più. L' *Osvaldo*

degli Spettri non può essere *Saulle*: quando si cammina così bene in gambe per l'avvenire, come fa lo Zacconi, a che voltarsi indietro? Si perde un tempo prezioso.

*
* *

Il primo segno de' prossimi mutamenti nell' indirizzo della composizione drammatica furono le incertezze, i vacillamenti, e le cadute di quel forte atleta del nostro teatro, che si chiama Paolo Ferrari.

Già nelle *Due Dame*, accarezzamento di un tristo pregiudizio, raccolse il successo scenico, ma gli mancò quello della tesi. La bella e simpatica figura, tutta umana, del Duca di Roveralta salva, anche adesso, la caduta di questo lavoro non simpatico. Poi, venne il disastro del *Giovine Ufficiale,* magra e sparuta commedia, che ha il torto d' inneggiare, troppo incondizionatamente, all'esercito.

Il poderoso commediografo si raccolse in sè stesso: il leone mandò uno de' suoi soliti ruggiti, *Alberto Pregalli*, l'eroe della corruzione moderna, che la crisi edilizia trae al delitto. Se v' è argomento d' oggi, della nostra vita vissuta, questo è per certo. Più, in *Alberto Pregalli* è un terzo atto, che la più bella e drammatica situazione non può immaginarsi nè rendersi; la scena con cui il Bastieri chiama bastardo il ragazzo, frutto della colpa, e poi teneramente lo abbraccia. Un cattivo dramma francese è applaudito in Italia (Père Lebonnard) per qualcosa di simile. Invece, il *Pregalli,* tranne a Roma ove il teatro Valle ebbe a ruinare per gli applausi, trovò udienze tepide e ostili; primissima, quella del Manzoni di Milano, ove pure la gloria del Ferrari era nata, cresciuta, nutrita.

Paolo Ferrari non ci si raccapezza più, e n'ha ben d' onde. Tuttavia, dopo un po' di tempo, manda alle

scene di Torino un *Signor Lorenzo* il cui prologo, un capolavoro di fine umorismo, è un processo fatto alle teorie collettiviste. Sgraziatemente, la commedia che segue, nella quale i giovani del prologo diventano vecchi, ha un procedimento così antiquato e di maniera, che il disastro scenico ne fu clamoroso.

Altra sosta, e altro tentativo, *Separazione*. Anche qui, un primo alto che per sè stesso è una commedia maravigliosa. Negli altri, tutto s'arruffa: per esser moderno, l' autore rinunzia alla sua tecnica effettistica; quando vi ricorre, la gonfiezza dell' artificio sfiata da tutte le parti.

Lagrimoso a dirsi, — per necessità economiche, — abbandona al teatro dei filodrammatici in Milano poche scene storiche incompiute, *Fulvio Testi*. Lo stesso autore crede a un altro fiasco. *Sarà l'ultimo,* dice. Invece, vedi scherzo della sorte, è un successo, un grande successo: ma è l'alba del « dì della lode. »

Poco appresso, e quando tutti i teatri d' Italia inneggiano al poeta modenese, ecco, schernitrice macabra, la morte.

Nè minore è la confusione negli altri provetti. Il Giacometti scrive una *Lettera anonima*: non piace. E ne muore.

Il Marenco tace stizzito, e si picca nella inoperosità, pur gridando ai quattro venti che sta per ultimare una commedia *Cinque piani di una casa*. Il Castelvecchio desidera la Commenda da mettersi, scrive, sulla sua bara. A Leo di Castelnuovo, fresco del successo del suo bellissimo *Bere e affogare*, cade una commedia nuova a Firenze. Un lutto domestico fa scrivere al Costetti *Lagrime false;* e poscia *Blasone venduto*, e *La figlia di*

un Direttore Generale, con varii riuscimenti. Vittorio Bersezio mette la parola *fine* a un suo nuovo lavoro, nè s' induce mai a levarlo dal cassetto. Achille Torelli tenta e ritenta le selezioni posticipate; e, con *Il fondo della coppa,* riesce amaro alle platee. Luigi Gualtieri scrive un *Libello famoso*, che non riesce a far rappresentare. Il Rapisardi tenta la scena, e stramınazza disteso. Enrico Montecorboli compensa, con la inesauribile parlantina, il silenzio che mantiene sul teatro: Valentino Carrera, dopo aver mandato su tutte le scene le graziose giovinette del *Colpo di Stato,* tace per sempre. Michele Cuciniello dedica gli ultimi anni della sua vita al *Presepe* che donerà al Museo di San Martino. Luigi Süner ha in pronto *Una cena da Rachel,* ma non si decide mai a spedire gli inviti. Ha una commedia *Tranquilla di sensi*, ma non si decide a toglierla dallo scrittoio. Giacinto Gallina, rimasto vittorioso, sparisce a un tratto: e lascia incompiuto *La base de tuto*, satira, dicesi, tremenda al denaro e ai denarosi. Raffaello Giovagnoli non riesce ancora a far rappresentare un *Cassio Cherea* dal Novelli, che pur ne dice un mondo di bene. Ludovico Muratori, con quel suo risolino sotto i baffi brinati, dice che è troppo vecchio, e che non vuole più scrivere. Solo Giuseppe Giacosa, forte temperamento canavesano, resta ben piantato sugli spaldi della nostra scena, e vi sventola gloriosamente la vecchia bandiera, *come le foglie* di un alloro nobilmente conquistato sul campo.

Prima di far luogo alla nuova scuola, e di passare in rassegna gli autori giovini (non i giovani autori, locuzione che si è già troppo prestata alla celia), vediamo se e quanto, la vecchia critica abbia giovato, come

era suo istituto, al teatro italiano da mezzo in giù il secolo decimonono, cioè da quando essa si organizzò, all' ombra dei liberi ordinamenti dati all' Italia dallo Statuto Albertino.

Prima di questo tempo la critica non esisteva, tranne che per isolate recensioni su riviste mensili o ebdomadarie : dettate, talora forse con acrimonia, ma il più spesso con gale accademiche, e coi lisci di aulico stile : esercitazioni più ch' altro soggettive, che avevano in sè stesse assai di quella ombrosa vanità che pur erano volte a ferire. Nobili modelli di queste recensioni s' ebbero in Piemonte, anche prima della libertà della stampa, negli articoli di Angelo Brofferio e di Felice Romani ; e, nelle Romagne, di quell' Achille Castagnoli, che fu imprigionato dal governo Pontificio sotto la imputazione di far parte di una setta ferdinandea, intesa a spodestare il Papa, per accrescere la signoria austriaca nella penisola.

Lasciando stare il Lampredi a Milano durante il viceregno del figlio di Giuseppina, e l' Antoniazzi a Venezia, i quali, più vicini al Baretti e sotto la protezione del Giornale Ufficiale, si sfogavano impunemente a scimmiottare la *Frusta letteraria*. La critica vera e propria, indipendente, libera di dire quello che vuole, e obbligata a rispondere di ciò che dice, vigile e quotidiana giudicatrice della produzione letteraria e teatrale, non data in Italia che dal quarant' otto, e in Piemonte; per poi diffondersi, col nuovo Regno, nelle altre regioni.

Sventuratamente quella critica (parliamo sempre di teatro) non si trovò, sin da principio, in Torino, in un ambiente propizio al suo ultroneo e severo svolgimento. La emigrazione politica, presso che tutta intel-

lettuale e che al lavoro intellettuale chiedeva il pane giornaliero, si spartiva in due schiere: emigrati che scrivevano per il teatro, ed emigrati che facevano critici. Così si vide la ingiusta guerra fatta da emigrati all'emigrato Sabbatini, solo perchè questi era alle paghe del Governo, come revisore teatrale. E la temperie dei partiti era estrema. Costituzionali, repubblicani e clericali si picchiavan sodo; e questi ultimi, per rugiadosi che fossero non erano sempre i primi a toccarle, nè gli ultimi a restituirle.

Dunque, in questa tensione di animi, la critica teatrale fece le prime armi, e la trovò la Capitale del Regno, quando già avea preso abitudini di irosità intollerante. A questo v' aggiungi, come appo noi si sia sempre dato alla parola *critica* una interpretazione peggiorativa; e necessariamente aspra e litigiosa. Non si è mai inteso la critica (parliamo sempre di teatro) come una ricerca serena del bello, ma sì e unicamente la caccia del manchevole, del deforme per poterlo additare, quasi con gioia, al vilipendio della moltitudine. E sebbene neppure i critici d' ora sieno fior di gentilezza, gli autori giovani della scuola nuova non sapranno mai contro quali deliberate ostilità, ingiuste avversioni, e mal celate perfidie i loro predecessori hanno dovuto combattere! la prima cosa, la concorrenza delle commedie francesi, che non costavan nulla, che erano assai migliori di adesso, per le quali la critica non aveva che dolcezze e sorrisi, in odio alla produzione italiana. Ed era concorrenza a condizioni disuguali, tutta a vantaggio delle produzioni forestiere; poichè, come dicemmo, esse erano gratuitamente importate in Italia, mentre le produzioni italiane, poco o assai, i capocomici le dovevano pagare agli autori ita-

liani: merce (e chi lo nega?) migliore e senza spesa, faceva concorrenza ad altra merce, inferiore, e costosa.

E non basta la concorrenza forestiera; c'era anche, e quale! la indigena. Abbiam veduto come il teatro piemontese sorgesse con isplendori più di meriggio, che d'alba: e alla simpatia, ben meritata del resto, s'univa la convenienza politica di levare a cielo il dialetto della Capitale. E si facevano strada le più ampollose esagerazioni. Si diceva, per esempio, che il teatro dialettale (e allora non c'era che il teatro piemontese) doveva andare innanzi al teatro italiano; e che questo, per potersi affermare degnamente al cospetto della nazione, doveva tutto apprendere dal teatro vernacolo; la spontaneità dei dialoghi, la moralità delle favole, gli accorgimenti della tecnica; per poco non si arrivava a subordinare al forte, ma rude dialetto subalpino, le grazie della favella d'Arno e di Dante.

Il teatro piemontese, che aveva i suoi allori, i suoi ammiratori, aveva anche i suoi critici; i quali, però, criticavano invece, e acerbamente, i lavori italiani, considerandoli come intrusi ai danni del teatro dialettale. Ed era questa una concorrenza non solo terribile, ma increscíosissima, perchè mossa da italiani a italiani, e nella città in cui la grande maggioranza degli abitanti parlava quel dialetto. Il pubblico torinese, però, sebbene si accalcasse plaudente al teatro dialettale, non abbandonava l'italiano come e quanto avrebbero desiderato i fautori di quello; anzi, bisogna rendergli questa giustizia, accorreva così al teatro del suo vernacolo come al teatro della lingua italiana, con ugual desiderio e con pari fede di trovarvi il successo: una caratteristica nobilissima del pubblico di quel tempo, quasi

desiderasse, alla politica unità, mandar di conserva il teatro della nazione.

E non basta ancora. Una terza concorrenza avea il teatro italiano; la Compagnia francese. E che Compagnia! Il Meynadier reclutava da Parigi fior di artisti: la Honorine, la Laurentine, il Bondois, il Bejuy, e quella dolcissima Deslèe, che noi italiani riconoscemmo somma, prima che a Parigi. E questi eccellenti artisti, recitavano il gran repertorio e le novità parigine con tutto l'ardore devoto di chi recita, nella lingua nativa, componimenti del genio nativo.

In ogni gran città la Compagnia francese è un' attrattiva per il gran mondo intellettuale. Nulla infatti di più aggradevole che sentire una bella commedia francese, recitata in francese da attori francesi, nel modo istesso che attori italiani debbono recitare commedie italiane. Per il popolo dunque, e per la media cittadinanza faceva concorrenza il teatro dialettale: per l'*hig-life* la Compagnia francese. Con tutto questo, le rappresentazioni italiane andavano a gonfie vele: anche dal lato della cassetta.

Il teatro italiano era all'apice della fiorita.

La critica di quel tempo in Italia, ha dessa contribuito, e in che misura, allo svolgersi e al progredire del teatro italiano? Negarlo addirittura, non si può: ben si può affermare, che non vi giovò quanto poteva e doveva. La prima cosa, essa si accanì irragionevolmente, inesplicabilmente, contro il maggior autor drammatico della Italia, Paolo Ferrari. Non se ne seppe mai, e neppure adesso se ne sa il perchè. In altra parte di questi ricordi, si è fatta la supposizione che i critici prendessero i cocci per qualcosa di cattedratico e di autoritario, che si diffondeva dalla persona del mo-

denese. Ma, oltre che la nostra è una semplice supposizione, e può anche essere errata, la leggerezza della causa non potrebbe mai giustificare la gravità dell' effetto. Al critico giusto, e degno di questo nome, la persona dell'autore, sia essa piacente o no, altezzosa o remissiva, debbe rimanere estranea nel giudizio che quello fa dell' opera d' arte.

Anche a costo di una asserzione temeraria, siam piuttosto di credere che i primi e straordinari successi del Ferrari, *Goldoni, Parini, Prosa* imponessero alla critica italiana: la quale, già lo dicemmo e lo ripeteremo, ha sempre creduto di dover essere per sè stessa la sfidata nemica della forma d'arte che giudicava. Ora, se ci si passi questa supposizione per quanto possa giudicarsi arrischiata, si vede subito che il Ferrari, specie come iniziò la sua carriera, cioè con tre colossali successi e — quel che è più — con tre lavori di gran polso, di gran mole, di gran suggestione teatrale, incutesse un certo spavento in coloro (ce n' erano e ce ne sono anche adesso in Italia) che negavano, alla patria di Goldoni e di Alfieri, persino la possibilità di avere un teatro nazionale: o per lo meno volevano, questo teatro nazionale, tirarselo su a miccini, a modo loro: come un effetto della loro bontà, e della loro protezione. E questo poeta che a un tratto, ieri ancora un Carneade, si facea innanzi sventolando il gran bandierone del teatro italiano, seguìto dalla folla acclamante dei pubblici, tutto questo che si faceva senza che essa, la critica, vi avesse avuto altra parte tranne quella di doverne registrare il trionfo, le pareva (ed era davvero) così insolita cosa, che non poteva darsene conto.

Di certo, non tutta la critica osteggiava il Ferrari. Anzi, la stampa più seria, la più benemerita del risorgi-

mento nazionale, i Celestino Bianchi, i Puccioni, i Collodi, i Saredo, i Ferrigni (Iorick), sopra tutti Leone Fortis, erano col modenese, fin troppo: le sofisticherie maligne degli altri gli indussero, per legge di reazione, a spingere la difesa del commediografo sino all' apoteosi incondizionata: e di qui la diceria, vera o falsa, o esagerata, che intorno al poeta, specie in Milano, si fosse formata una consorteria di mutuo incensamento. Del resto, ciò che importerebbe accertare si è se la severità eccessiva verso il modenese, quando più il pubblico tributavagli il suo plauso e la sua ammirazione, non abbia impedito, come è a temersi, una più spontanea e più serena manifestazione della sua possente genialità. Già lo vedemmo; a due terzi del suo glorioso cammino, il commediografo parve smarrire la via, e voltarsi indietro a guardare, stupefatto, se il percorso cammino non avesse dovuto condurlo a meta migliore. Dalle *Due Dame,* Paolo Ferrari, scende: e non è la naturale curva della parabola, ma una scorciatoia dirupata in fondo alla quale, se non era l' insperato successo del *Fulvio Testi,* avrebbe trovato il precipizio della sua popolarità, prima ancora della propria fine. E per Paolo Giacometti, quando egli affidava ad Adelaide Ristori i grandiosi drammi storici che la somma attrice recò per il mondo, *Giuditta, Elisabetta d' Inghilterra, Maria Antonietta,* la critica in Italia non ebbe forse parole, o di disprezzo, di un quasi ironico compatimento?

E se così diportavasi la critica verso i maggiori del tempo, può immaginarsi come insevisse, sprezzante e demolitrice, sulle riputazioni minori! come fosse vigile, col bastone tra mano, a spezzare le gambe di chi tentava di salire l' erta! e, quando s'accordò coi plausi del pubblico, per Achille Torelli, per Pietro Cossa, non

tramutò l' osanna per un solo, nel crucifige per tutti gli altri?

I Mariti, essa diceva, sono una bella commedia, ma nessuno speri di fare altrettanto. *Nerone* e *Messalina* sono grandi lavori, ma nessuno altro scriva in versi, e sopra argomento della Roma imperiale. Di lodi così esclusive ed esorbitanti, si turbò il Torelli, così da smarrir sua via; e altrettanto sarebbe seguito al Cossa se, pur troppo, la morte non lo avesse sottratto alla rude discesa.

Però, la critica a noi già lontana da un quarto di secolo, aveva qualità che la critica odierna, in un certo senso assai migliorata, non possiede. La vecchia critica stendeva le sue sentenze con un magnifico formulario, nelle ampie appendici settimanali dei giornali politici; sentenze che potevano errare, ma non per manchevolezza di ponderato giudizio. Invece, la critica moderna giudica col procedimento delle fotografie istantanee: e di un componimento il più pensato di tutti, quale è il drammatico, dà conto lì per lì, appena finito la rappresentazione, in stamperia, col proto che tiene la mano protesa sui caratteri per la composizione, quasi simultanea, del resoconto.

*
* *

Potremmo dire di que'cotali che sotto colore di levare a cielo il teatro dialettale piemontese, o la Compagnia Meynadier, miravano a colpire a tergo il teatro italiano: ma a che gioverebbe consegnare i loro nomi al futuro storico dell' arte drammatica nazionale? La storia, registra i fatti: degli uomini, ricorda i grandi eroi, o i gran delinquenti. Coloro non furono nè Erostrati, nè Maramaldi. Non Erostrati, poichè la malvagia opera non compirono, per volontà sovrana del pubblico: non

Maramaldi, perocchè il teatro, che volevano spegnere, era tutt' altro che morto: anzi fiorente e vitale così, che potè far le fiche a que' tentativi di demolizione. E il nome potremmo fare anche adesso dei critici odierni, non molti invero, i quali assalgono e ingiuriano, anzichè esaminino diligenti, e sentenziino giusti.

*
* *

A tale infeconda opera preferiamo il ricordo e la gratitudine dell' arte, per coloro che a favore di essa scesero in campo.

E, primo fra tutti a questo titolo, primissimo poi per la genialità del poderosissimo ingegno, per la vasta coltura, per la vivezza amabile e inesauribile dello spirito, per la ineffabile bontà del cuore, Pier Coccoluto Ferrigni, che assunse e gloriosamente portò sino al termine della vita il pseudonimo, da lui reso glorioso, di Jorick.

Camicia rossa con Garibaldi, avvocato dotto e sovranamente facondo nel foro, amò tutte le cose gentili e belle, l'arte in tutte le sue geniali manifestazioni, e segnatamente l' arte drammatica. Di tutti i grandi attori ed autori fu amico, quasi fratello. Una grande imperturbabile serenità si diffondeva da lui. Non conobbe rancori, anche perchè non ebbe nemici. Ne' momenti gravi, (anch' egli n' ebbe) quattro boccate di fumo della sua perenne sigaretta, una schietta, fragorosa risata, ristabilivano l'equilibro del suo buonumore, non venuto mai meno per volger di casi o per mutar di fortuna. All' arringo del critico erasi, con fortissimi studi, preparato: la sua lode, non facile, colmava di gioia e d' orgoglio: il suo biasimo, mai oltraggioso nè

amaro, spesso condito dal più felice umorismo, non avviliva, ritemprava. Prima di pronunziare un giudizio su di un componimento drammatico, non si contentava di assistere attentissimamente alla rappresentazione, ma si procurava il manoscritto per rendersi conto preciso del concetto del poeta, e dei mezzi da esso trascelti per attuarlo. Quando un lavoro gli piaceva, la sua penna brillante vi pescava dentro bellezze riposte e ignorate dallo stesso autore. Era, sì, intollerante degli inetti, e corbellava gli ingenui, due sorta di gente ch' egli, e a ragione, non voleva sul palcoscenico nè comici, nè autori; ma nessuno dei giustamente proscritti da lui, se l' ebbe mai per male. Un certo signor Gaetano scrisse e fe' recitare una commediaccia. Si contentò di dirgli che nessun autore era più *Gaetano* di lui.

Come tutte le persone intelligenti e culte, era amantissimo del teatro francese: dal quale allora, per verità, uscivano capolavori ad ogni momento: *il Marchese di Villemer* della Sand, *Il figlio di Gyboyer* dell'Augier, *La visita di nozze* del Dumas, e più altri. Ma la sua ammirazione pel teatro francese, non lo condusse mai a denigrare il teatro italiano, che anch' esso fioriva: e i grandi successi del Torelli, del Ferrari, del Bersezio lo empievano di gioia, per l' onore che ne veniva all' arte nazionale. Ogni più piccola cosa dava appiglio alla sua fantasia, per interminabili e gioconde divagazioni. A tavola, al club, nei camerini delle attrici (li preferiva a quelli degli attori) la sua conversazione era un fuoco d' artificio, di quelli abborriti dal primo Napoleone, che non finivano mai.

Lavoratore assiduo, si regalava talvolta ore ed ore di ozio e di chiacchiera; il molto denaro che la sua penna gli fruttava, non si fermò giammai nelle sue ta-

sche. Non alto, della persona tarchiato, rotondeggiante; fronte spaziosa accresciuta da precoce calvizie, occhi vivaci, sorriso aperto; vestire inconsciamente elegante, ma trascuratissimo; voce pastosa e squillante, mano calda e tesa sempre alla stretta della cordialità. Era tanta l'energia fisiologica che gli schizzava da ogni poro della epidermide, che nessuno volle credere, quando immaturamente seguì, alla sua morte. E morì, purtroppo: e morì con lui il campione leale e sorridente dell'arte italiana; il critico drammatico, le cui recensioni erano quasi collaborazione all'opera del teatro nazionale. Con Jorik sparì la critica ridanciana, arguta, senza fiele, ma non senza strali: che, pur demolendo, riedifica. Povero Jorick!

*
* *

All' ultimo rammodernarsi della recitazione già da noi segnalato co' suoi maggiori rappresentanti, l' Emanuel, il Novelli, e lo Zacconi, segue nell'ultimo decennio del secolo quello del componimento, la scuola nuova degli autori giovani.

Scesa la parabola della gloriosa forma ferrariana che va dal *Goldoni* al *Ridicolo*, e quella del Torelli dai *Mariti* ai *Derisi*, spezzato il ciclo Cossiano dalla morte del poeta, e per la tragica fine del Cavallotti sbolliti gli entusiasmi pel drammaturgo, novelle energie dovevano necessariamente sostitursi alle antiche, nell'arringo del teatro di prosa in Italia.

Correnti nordiche spiravano sulla scena il paradosso, trattato con la pesantezza del convincimento (L' *onore* del Sudermann) la eredità patologica con le sue strazianti agonie (Gli *Spettri* dell' Ibsen) gli efferati delitti

delle plebi campestri (*La potenza delle tenebre* del Tolstoi) mentre, in Francia, teatri sperimentali atteggiavano simbolismi teratologici (L' *Intrusa* del Matherling) o cruda evidenza di sessuali accoppiamenti (teatro Antoine).

Già qualche hanno prima Luigi Illica, autore di due vigorose ma spinte satire drammatizzate, I *Narbonnerie Latour* e gli *Ultimi Templari,* di un *Marcello Bernieri,* audace protesta del razionalismo contro la fede, aveà precorso quelle nordiche nebbie con una *Eredità del Felis*, unico esempio di un forte lavoro originale nel teatro vernacolo milanese, che recasse la teoria della eredità morbosa sino alle sue ultime conseguenze.

L' Italia ebbe sempre, anche fuori teatro, la fortuna del suo buon senso: e su queste temperie forestiere e nostrali, che minacciavano di rendere afosa e soffocante la nostra scena, sorsero due giovani commediografi a diradare quelle nebbie e sostituire un po' d' aria buona e vivificante.

Gerolamo Rovetta e Marco Praga s' erano già fatti conoscere il primo con una *Contessa Maria,* e l' altro con un *Amico,* lavori che palesarono subito serietà d'intenti, ma che appartenevano ancora, specie la prima, alla vecchia tecnica che, pare, abbia fatto il suo tempo.

In che poteva dunque consistere la riforma, ossia il programma della giovane scuola? Sostituire, nei dialoghi, alla preoccupazione filologica un andamento più svelto, più umano, più — se così si può dire — parlato, anche a costo di sgrammaticare. Alle vecchie macchine e a' loro congegni, una favola semplice, alleggerita da ogni superfluità ancor che splendida e seducente; al succeder curioso dei fatti, una azione, più che altro, psicologica e passionale; togliere ogni solennità

pomposa al chiudersi dell'azione, e circondare anche la catastrofe tragica con la maggiore semplicità. Del personaggio, più che le esteriorità appariscenti, mettere in evidenza le fattezze psichiche; quel che si dice l'anima viva, insomma.

In verità, quest' ultima parte del programma anche la scuola così detta vecchia se lo proponeva; e quando vi riusciva, senza toglier nulla alla curiosità e alla magnificenza della rappresentazione, il risultato era ben altrimenti attraente; nella guisa stessa che fa maggior piacere veder gente viva che vesta bene, che parli bene, e che operi cose ammirevoli, che creature umane discinte, balbettanti e occupate nei particolari più ri pugnanti della nostra esistenza. Questa, dell' elemento della curiosità e di una prestabilita distribuzione di casi, riteniamo qualità utilissima se non essenziale, alla forza della impressione: e non senza pericolo eliminarla dal poema drammatico.

Sia comunque, l'opera di questi due commediografi si è palesata innovatrice senza temerità, sfrondatrice senza squallori: umana e vera, senza fisime anatomiche nè crudezze ignobili di realismo.

La moglie ideale del Praga (lasciamo andare se precedesse o seguisse la *Parigina* del Becque che, di certo, ricorda) è commedia snella, briosamente ironica, e piacentissima così alla lettura, come alla rappresentazioni. Le *Vergini* lumeggiano un lato comico e tragico insieme, della vita femminile; la zitella, che può essere una martire, o, diremo così, una cortigiana intangibile se non intatta. In *Mamma*, se bene il dialogo sia troppo stemperato, sono scene maestre in cui alto parla l' affetto di madre. *Alleluia* è un ingegnoso intersecamento di drammaticità e di vis comica, il cui maggiore effetto

è però dovuto a un mezzo di vecchia scuola, la ripetizione dello stesso fatto a gran distanza di tempo, per comodo della tesi. Audacissimo e bello il tema di *La Morale della favola* per quanto al primo atto, che desta grande interesse, non seguano parimenti curiosi e forti gli altri due.

Del Rovetta, che nella *città di Roma* reca sulla scena, con molta verità di particolari, l' interno di un grande negozio ove fra il metro, le manifatture, e il banco si snoda l' aspide dell' adulterio, che in *Principio di secolo* ci fa assistere, ansiosi e raccapricciati, all' eccidio del Prina, rasenta il vero e proprio capolavoro nei *Disonesti*; tre atti rapidi, coloriti, umani, che hanno l' attrattiva della curiosità, e danno il godimento intellettuale della verità, sorpresa e indagata nelle latebre del cuore umano.

È figura episodica, ma riesce mirabilmente a rallegrare le fosche pareti di quella casa borghese il tipo indoviatissimo del mestierante letterario, scroccone della penna. *In Due Coscienze* bella commedia che però risente, specie nella chiusa, del Torelli della sua prima maniera, il Rovetta si lascia un po' andare su le vie fatte e rifatte; ma vi è così elevata e così corretta la tecnica, ne sono così logiche le deduzioni, ch' essa sarà sempre applaudita e, senza grandi clamori di successo, vivrà lungamente come *I Disonesti*, all' onor del proscenio.

Poche scene — *Di notte* — una morta sul suo letto funebre, un marito che l' accusa, una figlia che la difende.

Con questo dramma, di scarsa mole ma di vigorosa condensazione, il Lopez si presentò per la prima volta

al pubblico, porgendo speranze che in verità non ancora compiutamente mantenne.

Geniale opera sua, per quanto immorale, è *Ninetta*, commedia in tre atti. E la immoralità di questo lavoro consiste, non già nella dipintura che al secondo atto si fa di un vero e proprio lupanare, ma nella graziosa, umana e simpaticissima figura della protagonista, cortigiana nel più spicciolo significato della parola. Quella *Ninetta* si abbraccierebbe, così quando pecca, come quando espia. Artisticamente, è così ben fatta che la virtù dell' arte farebbe sparire la immoralità dal subbietto, se non rendesse così piacente una femmina dispregevole.

Nei *Fratelli,* il Lopez tratta un vecchio tema con la giovanile disinvoltura, che è il marchio di fabbrica di questo giovine che sente il teatro con molta sincerità. La favola, in genere, meno che nel *Di notte*, non brilla per troppo di originalità. Piace al Lopez di ricamar svelto su vecchie trame altrui, e mal glie ne incoglie nella *Partita estrema*, ove è andato proprio a frugare nel *fa-bisogno* del vecchio dramma. Già vedemmo, del Gualtieri, il *Duello* a base di sorteggio; ma, anche il Gualtieri avea messo le mani sulla roba altrui. Il derubato è Alessandro Dumas, padre.

In *Mademoiselle Bel-Isle*, Raoul (se non erriamo il nome) e il duca di Richelieù si sfidano a' dadi. Chi perde, s' ammazzerà a scadenza. Un imbecille di gentiluomo (ce n' è sempre stati) si accosta al duca, mentre questi sta per iscuotere il bossolo, e gittare il tratto; e gli domanda di quanto è la partita. E il duca, spiritosissimo « volete starmi a metà? »

Da questa graziosa trovata dell' Ariosto francese, il Lopez prende le mosse per poi finire tragicamente:

mentre il Dumas, con uno de' suoi maravigliosi espedienti, rende inutile la sfida, e trae a lieto fine l'opera sua. Invece, la sfida a sorteggio ha, nel dramma del Lopez, tutte le sue conseguenze funeste. Il poveretto che ha perso, s' ammazza davvero; e l' altro — un po' tardi, ma meglio che mai — rimprovera quella morte crudele alla donna, per cui la sfida ebbe luogo.

Per quanto improbabili, le situazioni di *Posta suprema* sono trattate dal Lopez con la sua solita sveltezza ed audacia: così che il pubblico, s' anco non le applaude, le manda giù.

Giovine parecchio è il Lopez, e assai speranze mette su di lui chi ama il teatro italiano.

E chi ha ancora maggiori attitudini per il teatro, o almeno ha avuto modo, più che il Lopez, di manifestarle, è Giannino Antona Traversi, il fratello di Camillo. Segnatamente le commedie in un atto gli riescono a maraviglia. In una commedia francese una dama, svegliandosi dopo la prima notte d' adulterio, fa chiamare il marito per la curiosità di vederlo in faccia, dopo quella metamorfosi che toccò ad Atteone.

Press' a poco, a questa perfidia femminile s' ispira la commedia *La mattina dopo,* che in poche scene, e senza l' aria di farne una dimostrazione morale, dipinge la corruzione del gran mondo con tratti sicuri, e incisivi. Il *Braccialetto* invece, con le graziose vicende di questo gioiello, comprato a scopo di seduzione, e ricomprato dal marito per la gola di un buon affare, addimostra come nella bilancia della fedeltà coniugale, questa corra rischio d' andar di sotto per il solo peso di un pezzo d' oreficeria.

Più feroce ancora nella *Scalata all' Olimpo,* è la sa-

tira del poeta contro la ricca borghesia che occhieggia il blasone, e questo che a quella s' abbassa, per dorarsi a nuovo. Il tema, come potevasi al suo tempo, fu trattato da Goldoni : il che non a biasimo, ma torna a lode del moderno commediografo, che ha dipinto il quadro modernissimo coi pennelli, e con le tinte del nostro tempo.

Da una *Civetta punita*, mediocre commedia francese, dalla *Monaldesca* di Napoleone Giotti e dalla *Lusinghiera* del Nota, l' Antona Traversi potrebbe (siamo ben lungi dall' affermarlo, e, se l' affermassimo, dal fargliene addebito) aver presa l' ispirazione della sua *Civetta*. Se nelle tre produzioni accennate la punizione della procace donna è fatta dallo stesso amore ch'essa ha deluso, nella *Civetta* di Giannino Antona Traversi la nemesi prende forma più audacemente nuova. La perfida lusinghiera, dopo aver condotto, imprudentemente, all' ultimo punto la esasperazione sensuale di un ammiratore della sua discinta bellezza, vorrebbe sottrarsi a concederla ; ed è, invece, dalla forza brutale ch'essa stessa ha suscitato, costretta a lasciarla godere. La tela scende ratta sul quadro, in cui l' arte assorbe la licenziosità; e quando si rialza, la bella donna è feroce, e s' aggiusta fremendo la scomposta capigliatura allo specchio, lanciando al suo vincitore questa parola « Vigliacco ! » Il resto della commedia scade e muore, o nulla accresce all' artistico ardimento di quel finale d' atto.

Ed è bellamente coraggioso questo signor Giannino Antona Traversi ; nella *Scuola del marito* (che ha vinto il premio governativo) egli dà una lezione ginecologica, sulla carne viva dei coniugi; e fa trapelare le innominabili frodi, che una corruzione odiosa può recare alla santità dell' amplesso matrimoniale.

L' autore, tra impensierito e seccato dalle sirti in cui ha sprofondato sprezzantemente il piede, ha cercato nel suo ultimo lavoro un terreno più asciutto, e un'aria più respirabile. Anzi con l' *Amica*, ha fatto uu salto addirittura: ed è cascato, ritto, nelle lotte interne e un po' rettoriche, di un amore colpevole, nobilmente represso dal sentimento del dovere e della amicizia. Siamo allo Scribe della *Famiglia Riquebourg*, e al Torelli di *Fragilità*. Non saremo noi a dolerci di questa resipiscenza, che mostra, per di più, come il giovane commediografo abbia più corde tese al suo arco.

Autrici.

Il teatro moderno pare abbia cura d' anime. Cominciò il Giacosa con *I diritti dell' anima*, seguì il Bracco con le *Tragedie dell' anima;* il Costetti con l' *Eredità dell'anima :* e *Anima*, addirittura, s' intitola una commedia della signorina Amelia Rosselli, teatralmente riuscitissima. La signora Rosselli è una bella, giovine, e ricca signora; il che non guasta nulla, nè pure una commedia. Ha questa un second' atto ardito anche per un autore maschio, ma un po' vacillante nella tecnica.

Illusioni è il titolo di un' altra commedia della signora Rosselli, che ha avuto successo pur essa, ma assai minore. Si tratta della sincerità del perdono da parte del solito marito.... diremo così, oltraggiato. La quale sincerità è così scarsa, che la perdonata se ne rivà via dalla casa coniugale, portandosi la bimba.

Anche la signora Annie Vivanti scrisse *Una Rosa azzurra*, contrastatissima, sulla scena: e Regina di Luanto certe *Bufere della vita*, alle quali non è succeduto ancora uno spiraglio di sole. Attende l' esperimento della scena un' altra commedia sua, *Per un So-*

spetto, che dello esperimento e del successo ci sembra degnissima.

Clarice Tartufari ebbe applaudita *Modernissime* una satira alla femminilità invadente; e una *Logica* or ora ribattezzata *chi vince e chi perde*, ebbe successo, di stima. Un omaggio alle geniali Signore Girardin dell' Italia.

*
* *

L' antica critica dettava i suoi responsi, senza immaginarsi neppure di far seguire al precetto l' esempio.

Poche furono le eccezioni.

Luigi Coppola, buonanima e anima buona, intersecò la sua critica senza fiele con una graziosa farsetta *Un bagno freddo*, la storia di un povero diavolo costretto a calarsi in un pozzo.

Domenico Botto, critico acerbo, che dovette battersi con Tommaso Salvini e averne la peggio, scrisse una commedia *Ingegno e speculazione* ricca d' ingegno, ma non troppo fortunata... nella speculazione.

Icilio Polese, fondatore del Giornale L'*Arte drammatica*, scrisse *I due cugini*, mesta istoria d' amore ispirata, se non erriamo, a un romanzo di Eugenio Sue. Si rappresentò con plauso, e visse alla scena per un certo tempo. Ritentò il teatro con un altro lavoro, di più robusta tessitura, *Da Baronessa a Contessa*, un combattimento gentile di donne, in cui le viete ragioni del blasone sono debellate dalla forza del sentimento: eterno, ma pur sempre nuovo ed altissimo tema.

Un altro critico e un altro cuore ben fatto, Lorenzo Rocco, fortunatamente ancor vivo, scrisse *Una moglie di Cesare,* in cui la parvenza dell' adulterio è con-

dannata quanto e più l'adulterio stesso. Etico paradosso, che però rivela l'animo gentile del poeta.

La critica d'oggi, non dobbiamo nè possiamo giudicare. Anzi tutto, essa è il portato di una sostanziale mutazione negli intenti, nella tecnica, nella composizione da quello che era, per intenti, per tecnica, per composizione l'arte drammatica di vent' anni fa: quando già essa avea subito la riforma Ferrariana, la Torelliana, subiva la Cossiana, e si preparava a quella di Giacinto Gallina.

E poi, perchè non dirlo? potremmo ancora scrivere una commedia qualunque, e sarebbe strano volessimo giudicare i nostri giudici naturali.

Possiamo dire solamente ch' essa ci sembra cosciente del proprio mandato; un po' benevola, anch' essa, come la critica antica, alla produzione forestiera, ma non di proposito avversa alla nazionale.

Non disconosciamo la sua competenza, non dubiteremo mai della sua imparzialità. A volte, ci sembra più preoccupata della personalità dell' autore, che del componimento; e che assuma, non sempre però, un linguaggio irruente, che non cresce bontà ai snoi giudizi. A onor del vero, essa comprende che la Francia non dà più le *Catene,* nè il *Figlio de Giboyer,* nè i *Fourchambault;* e che *Cirano de Bergerac* e l' *Aiglon* sono splendide parodie de' grandi drammi romantici del trenta, come *Madame San gène* è la degenerazione di quel meraviglioso effettista, che si chiama *Vittoriano Sardou.* E la critica d'oggi ha già aperto gli occhi sulla uniformità desolante delle *pochades*, chiusa inesorabilmente nel ciclo della cocotte, del marito libertino, della suocera demonio, del vecchio gaudente; e si volge

non aspra, ma fraternamente benevola ai giovani ingegni sui quali posano le speranze del teatro italiano, in questo principio del secolo ventesimo.

La critica giovane ha voluto dimostrare, in più larga misura che non facesse l' antica, come si possa volendolo, scrivere commedie e giudicarle. Giovanni Pozza, a Milano, incominciò a provarsi nel duplice arringo con senso d' arte, ma con diversità di riuscimenti. Gia in Napoli Arturo Colauti avea ottenuta al Sanazzaro con una commedia *L' altro*, un successo di animatissime discussioni. E c' era una trovata originalissima. Tutta la commedia s' aggirava su questo amico spadroneggiante della casa, amato dalla moglie, non sospettato dal marito, e che non si vedeva mai, ed era solo rappresentato dal cappello e dalla pelliccia. All' ultima scena, faceva la sua solenne apparizione. Ciò piacque a una parte, dispiacque all' altra dell' uditorio; indi il successo contrastato, e la vivacità delle chiose, e la diversità degli apprezzamenti.

Un altro pubblicista della gran metropoli dell' Italia meridionale, Roberto Bracco entrò più risoluto e meglio armato, nel campo. *Maschere*, poche scene di tragicità macabra, con qualche rassomiglianza al *Dinotte* del Lopez, chiarirono il temperamento drammatico dello scrittore. *L' Infedele*, un ricamo in tre atti, con infiltrazioni di elegante licenziosità; con intento di finissima ironia, e che salva la dignità del talamo con l' insuccesso dell' insidiatore che ne ascolta le accese famigliarità, aperse principalmente al Bracco i battenti de' teatri viennesi, e poscia dei germanici.

Con un dramma in un atto, *Don Pietro Caruso*, rese con vivi colori la figura di un vecchio camorrista,

a cui la degradazione dei loschi affari lascia intatta la poesia dell' affetto paterno. Per tacere d' altri lavori a cui quasi sempre arrise il successo, notiamo un *Diritto di vivere* in cui il Bracco indaga le incognite della questione sociale, concludendo con un generoso ma audace paradosso, circonfuso da una possente e drammatica suggestionalità.

Ed è chiaro pubblicista e garbato critico, G. Baffico, che si può dire, non conobbe ancora l' insuccesso. *Il prodigio, Ala ferita, I disertori, Il Germe*, hanno alto l' intento, e robusta la forma.

Augusto Novelli, in Firenze, con *L' Amore sui tetti*, briosa commedia che ha la specialità di un ambiente circoscritto e inusitato, mostra di saper diffondere nell' udienza una gaiezza rumorosa. Con altri lavori palesa serie attitudini alle drammaticità: tra i quali, notevolissimo, un dramma *Dopo*, in cui maestrevolmente si comentano le conseguenze di un delitto di sangue. Così pure, Dante Bicchi con un drammetto in un atto *Nozze d' oro*, in cui la improvvisa rivelazione di una antica infedeltà turba il sereno della festa coniugale.

Altro e vigoroso temperamento di poeta drammatico addimostra il signor A. E. Butti con *Una Utopia*, in cui è di grande impressione la tragica fine di un padre e di una figlia, che si tolgono la vita quando fuggon da loro le sognate idealità onde serbavano il culto.

Il Butti — ci indugiamo a disegno su questo autore che ci sembra aver sugli altri la visione perspicua del teatro moderno, rispecchiante la società agitata dai problemi più paurosi — ha ideato un ciclo di lavori nei quali predomina il problema d' Amleto, cioè l' ateismo in lotta con la fede, e la vita avvenire, o spro-

fondata nel buio della materia, o splendente di promesse e di speranze immortali.

Già con la *Corsa al piacere* egli ci dipinge il materialista gaudente: e col *Lucifero,* l' ateo che è tratto a dubitare, al contatto della sventura che gli sconvolge la famiglia, delle teorie per le quali svestì la sottana del prete, ed educò il figlio ad immagine sua. La bella commedia, semplicemente e naturalmente condotta in tema così scabroso, è densa di scene efficaci, tra quali stupenda la scena finale, in cui il figlio dell' ateo, al letto di morte della sposa dorata, rinfaccia al padre già prete, di non avergli insegnato l' ineffabile conforto della preghiera : e l' ateo, conclude dubbioso : Chi sa?

E noi stimiamo che il Butti, con un coraggio degno della bontà della causa, ben siasi apposto aprendo la scena a queste trattazioni, a cui finora essa si sottrasse, ma che essa può atteggiare efficacemente, pur di non aver mai la pretesa di sciogliere le terribili incognite.

L' Ojetti con una nebulosa commedia *L' inutilità del male*, aspreggiata da una tecnica inesperta, mostrò per altro di aver coscienza della potenzialità del teatro moderno ; e in altra commedia, certo migliore di gran lunga, sebbene non troppo più fortunata, *Tutto per l' amore*, si propose di addimostrare che l' atmosfera della passione strugge i nodi legali, purificando la colpa.

Dicesi stia ora scrivendo un dramma *Gustavo Modena*. Questo delle biografie, è un filone non disprezzabile per il teatro, ed ha molte attrattive. La vita del Modena presenta, però, assai difficoltà ad essere recata sulla scena. Il Modena è una gran figura a due lati ; uno, il patriotta, l' altro, l' artista. Arduo dipinger l' artista, occorrendo un attore che abbia fisico e voce,

non dissimili dal fisico e dalla voce che il Modena aveva. Dipingendo il patriota — ed è il partito migliore, — si corre rischio di fare un lavoro quarantottesco. In famiglia, il Modena fu il marito d'un angelo, la signora Giulia: e la felicità non si drammatizza. Ogni modo, molto lice a un forte e giovanile ingegno; ed auguriamo all'Ojetti di riuscire nel proposito, e di fare un componimento che per estetica bellezza renda onore all'attore sovrano, e lo additi alla generazione che sorge come modello di quel che si può divenire nell'arte, e di quanto si può amare la patria.

***

Abbiamo qui accennato al dramma biografico come filone, non disprezzabile, della miniera teatrale. Aggiungeremo, pel colore di misticismo che prende ora ogni manifestazione letteraria, che anche il dramma trascendentale che atteggi, senza pretesa di risolverli, certi problemi della coscienza e della fede, si presterebbe a togliere, per un momento, il teatro alla prosa eccessiva del realismo. Ricorderemo, a questo proposito, un tentativo fatto dal coreografo Rota in Torino nel 1863.

Il Rota s'era invaghito, sui palcoscenici di Parigi, di un certo trucco che faceva apparire e sparire, sulla scena, fantasmi intangibili, ma penetrabili. Venuto a Torino con gli apparecchi necessarii, consistenti massimamente in lastre di cristallo nitido, invisibili ma riflettenti come gli specchi, tolse in affitto il teatro Vittorio Emanuele: e dette commissione di drammi fantastici e paurosi, a vari autori.

L'effetto tecnico fu irresistibile; ma i drammaturghi, de' quali taceremo i nomi per carità d'arte pa-

tria, non seppero mettere insieme un solo lavoro che ottenesse tanto successo, da assicurare la voga della speculazione, diremo così, meccanica

Per quanto que' drammi fossero poveri di fantasia in un genere che fantasia sovratutto addimandava, certe apparizioni, certe larve indarno passate a parte parte dalla spada dell' attore sulla scena, producevano una impressione che, meglio utilizzata, sarebbe stata un grande successo di curiosità, specie nei componimenti che dipingono lo strazio dei rimorsi, le allucinazioni della passione, o la dolce suggestione dei cari perduti.

E viene anch' esso dal giornalismo il conte Enrico Gerolamo Nani, anima gentile tenacemente invaghita dell' arte; al quale è riuscito, come già al Costetti, ed al Bracco, di farsi rappresentare in Germania e in Austria-Ungheria.

Con *Notte slava*, mira a comporre odii di razza mercè l' olocausto di una fanciulla. In *Urla urla !* dipinge con efficacia le tempeste del cuore, che scoppiano in mezzo a quelle del mare.

Una tempesta nell' ombra, è la risaputa storia del marito cieco che indovina e punisce gli adulteri.

Il Bernardini trattò lo stesso argomento con un dramma in cinque atti; il Montecchi con uno in due; il Nani, con un atto solo, condensa gli effetti tragici di un tema, che molto si presta alla scena.

Il componimento, sin quì, più vigoroso, del Nani, è *Malocchio* o la *Celia che uccide :* ove la malvagia superstizione della iettatura è ritratta nella viltà onde nasce, e negli effetti tremendi ch' essa produce. Un brav' uomo, uno scienziato che si vota all' umanità, è fatto segno a questa codarda guerra, che par scherzo ed

è pugnale avvelenato che colpisce alle spalle. Tema opportuno ai tempi nostri, in cui la mancanza della fede nell' ideale, dà la via ai rettili schifosi della superstizione.

*
* *

Dalla grande riforma Goldoniana, gloria del secolo decimottavo, l' arte drammatica italiana nel secolo decimonono ha progredito a larghe tappe, ognuna delle quali porta il nome di chi v' impresse le prime orme.

Riformatori della recitazione, dopo lo Zannarini che si spense sul finire del settecento, furono nel secolo successivo, Giuseppe Demarini che recò sulla scena la signorilità proteiforme, un po' alla francese: Gustavo Modena, maestro della verità e della naturalezza, afforzate dallo slancio e dalla grandiosità;

Clementina Cazzola, sublimatrice del vero nel sentimento: Eleonora Duse, insigne di modernità nel dolore nevrotico.

Nel componimento, sino a tutta la prima metà del secolo, Paolo Giacometti impersona presso che solo, gli intendimenti civili del teatro. Da mezzo il secolo in giù, Paolo Ferrari v' aggiunge gli splendori dei dialoghi e le ingegnosità della tecnica; Achille Torelli sottilizza il sentimento, Pietro Cossa risuscita il mondo romano, e Giacinto Galliua risale a Goldoni, rifoggiandolo al tempo presente.

*
* *

Attori e attrici, seguirono la riforma, e non sono più: Alamanno Morelli, contemporaneo del Modena;

Adelaide Tessero, nipote alla somma Ristori: una grande intelligenza, e una squisita signorilità;

Pia Marchi, un talento comico da disgradarne le meglio attrici francesi;

Cesarina Ruta e Celeste Montrezza, morte giovani e belle;

Domenico Maione, rapito, non ancora trentenne, all' arte nella quale già primeggiava per voce figura, e vigoria di sentire:

Angelo Diligenti, grande nel *Nerone* del Cossa;

Gli attori Ceresa e Salvadori, squisiti per sentimento e per elegante verità di dizione, morti giovani anch' essi e già rinomati;

Olinto Mariotti, che accennava a pervenire alle maggiori altezze dell' arte, e fu portato via dalla tisi, alla porta della celebrità;

Giuseppe Rodolfi, attore brillante segnalatissimo per naturalezza festosa;

Angelo Vestri, uno dei figli del gran Luigi, caratterista goldoniano non degenere dalla gloria paterna, morto sulla scena in Milano con la *velada* del *Burbero Benefico,* suo caval di battaglia;

Domenico Giagnoni, animo dolcissimo, attore festoso, spirito arguto, e Giulio Casali, anch' egli attore brillante e lepidissimo, morto l' uno in Pisa, e l' altro in America, entrambi nel fiore della giovinezza e delle speranze.

E si spense, non è guari, Cesare Rossi, il grande promiscuo e caratterista goldoniano, ch' ebbe di Gaetano Gattinelli il magistero, del Taddei l' atrabile gioconda, dei Vestri, e dei Pertica la inesauribile comicità: capocomico probo ed esperto, presentò al pubblico italiano gli autori e gli attori della gran fiorita dell' arte italiana.

Appartengono come attori, all' inizio delle riforme:

Luigi Biagi, primo a creare il *Nerone* del Cossa, ora professore nella Scuola romana di recitazione; Francesco Pasta, ora a capo di una Compagnia di prima grandezza; Giacinta Pezzana, Teresa Boetti, Virginia Marini, Direttrice, questa, della predetta Scuola di Roma. E sono sempre acclamati, da quel tempo, sulle scene Andrea Maggi, Claudio Leigheb, Flavio Andò, Ettore Paladini, Leopoldo Vestri, Enrico Belli Blanes, Carlo Rosaspina, Enrico Dominici.

E rappresentano più specialmente la giovane Scuola di cui è antesignana Eleonora Duse, Virginia Reiter, attrice verista senza scapito della bella voce, e delle forme prestanti; Italia Vitaliani, insigne per talento artistico che sfugge alle folle, Lina Diligenti, acclamata per vigore drammatico e per matronale bellezza, in giovine età; Teresina Mariani, ammiratissima per genialità sagace, Tina di Lorenzo, fior di gioventù e di leggiadria, irraggiate dal sorriso dell'arte: le sorelle Irma ed Emma Gramatica, insuperabili nella dolcezza del sentimento; Bianca Iggius, elegante di dizione e di abbigliamenti; Ada Borelli che dal padre, che fu attore eccellente, eredò qualche efficacia drammatica, cui giova la fisica venustà; Maria Borisi Micheluzzi, anch'essa figlia non degenere di un attore valorosissimo, alla quale la bella severità del volto, e la melanconia del temperamento prestano grande efficacia nelle parti drammatiche, e aggiungono genialità di contrasto nelle comiche.

Di due giovinette, per fine, accenneremo più diffusamente siccome quelle su cui più specialmente si volgono le speranze dell'avvenire.

Una, è allieva di Luigi Rasi, il culto attore, ora preposto alla Scuola di recitazione di Firenze. Si chia.

ma Teresa Franchini. Per farla esordire, fu messa insieme, per firme, una Compagnia apposita. E l' esperimento è riuscito. Certo, la Signorina Franchini non dà ancora quanto darà o potrà in sèguito. La sua dizione è chiara, rapida, sin troppo; rapidissima poi è la comprensione, ultroneo l' istinto, sobrio eppur vibratissimo il gesto, coraggioso, quasi audace, il contegno di scena.

Qualcosa manca, certo: o piuttosto, qualcosa è in ritardo: il sentimento. Se mancasse davvero, sarebbe un guaio: poco si fa, ancor coll' ingegno e coll' arte, senza di quello. Chiamata al posto di prima attrice da Claudio Leigheb, il gran successore di Bellotti Bon, essa dovrà farsi un repertorio che da un lato si presti alla manifestazione delle qualità egregie di attrice che già possiede, e serva allo svolgersi e allo svilupparsi di quelle ond' è, per ora, manchevole.

Non meno giovane d' età, ma più di Teresa Franchini ammaestrata nelle discipline della scena, perchè figlia dell'arte, è Giannina Udina. Essa nasce dall' attore Vincenzo Udina, che ha lasciato l' attività dell' arte per vegliare sull' avvenire artistico della figliuola.

Anche per Giannina Udina si è formata una Compagnia, sotto la direzione dell' attore Ferruccio Garavaglia. Non vecchi ferri di repertorio, ma novità di polso, componimenti vitali, classici capolavori, audaci tentativi di scrittori giovani e robuste manifestazioni d' ingegni provetti, potranno condurre questa giovinetta, se avrà senno, al posto di onore che le è dovuto. Una persona gentile, una fisonomia aperta a qualsia passionale manifestazione, un gran desiderio di fare e di riuscire. tutto ciò non può fallire la

meta; pur che la giovane attrice sappia sottrarsi all'attrito dei confronti ond'è irto il vecchio repertorio, e che le possono essere fatali.

Formano le schiere dei giovani valorosi, destinati ad empire le file che il tempo diraderà, pur troppo, in quella dei già rinomati del secolo spirato:

Gustavo Salvini, figlio del gran Tommaso. Quarantenne appena, egli è già per toccare la grande notorietà con le interpretazioni tragiche di *Edipo Re* e di *Edipo a Colono*, di *Oreste*, di *Amleto*, di *Saulle*. Sotto le spoglie di *Don Cesare di Bazan*, fa rivivere il vecchio dramma romantico; con la scellerata mellifluità di *Tartufo,* fa risplendere di moderna luce il capolavoro del teatro francese.

Oreste Calabresi romano, raggiunge, in fresca età, la meta degli anni maturi. Egli impersona la promiscuità del riso e delle lagrime, e raccoglie la nobile tradizione dei caratteristi goldoniani, onde sono superstiti gli attori Florido Bertini e Pietro Barsi. Dicitore vero e corretto nella commedia sociale, efficace nel dramma, giocondo nelle comiche mascherature, il Calabresi rappresenta le moderne energie dell'arte, che senza sconfessare la passata gloria, seguono nelle forme nuove la legge dell'adattamento.

Alfredo De Sanctis dicitore limpido, e attore sobriamente drammatico, della scuola dello Zacconi.

Ferruccio Garavaglia, che dello Smiles porta l'impresa *Volere è potere,* attore corretto, prestante della persona, di molta intelligenza, perverrà sollecito al posto onorevole cui lo preconizzò Cesare Rossi, il compianto maestro di lui.

Virginio Talli, dicitore inarrivabile, dal ruolo di

attore brillante è asceso, per suffragio di pubblici, a quello di primo attore comico. È un ruolo novo, nelle Compagnie italiane: due soli attori, nel passato, lo tennero di fatto, senza quella denominazione: e si chiamarono Corrado Vergnano, e Francesco Augusto Bon.

Il Tovagliari, il Valenti sono buoni caratteristi, ancor giovani.

Dillo Lombardi, il primo attore della Compagnia Mauri stabile in Roma, Achille Vitti primo attore e direttore di una Compagnia Raspantini, Vittorio Zampieri che con Teresa Mariani sua moglie, guida pur esso una Compagnia possono, benchè giovani, dirsi provetti al confronto di altri più giovani ma non meno valorosi, quali Giovanni Novelli, Ettore Berti, Ruggiero Ruggieri, Luigi Carini, il Pezzinga, l' Orlandini, il Rosa, lo Sequi, il Cappelli, figlio dell' attore Enrico Cappelli celebratissimo non meno per il suo gran talento, per le sue stravaganze.

E, per non lasciar troppo il lettore nella curiosità, Enrico Cappelli non era mai preciso alle prove, nè (incredibile a dirsi) alla rappresentazione; così che moltissime volte rese, con la sua assenza, tumultuante il pubblico, e talvolta furibondo. Quando poi l' attore compariva finalmente sulla scena, in pochi istanti tutto gli era perdonato. La sua voce era un godimento dell' orecchio; la sua fisonomia, i suoi sguardi, quanto di più teatrale è stato mai. Avea naturali non solo il placido discorso e il dialogo comico, ma sì ancora gli impeti dell' ira, i delirii dell' amore, gli scatti della gioia, e gli strazii dell' angoscia.

Qual capocomico poteva, per altro, tenere alle proprie paghe chi, ad ogni momento, turbava l' ordine nel palcoscenico e nella sala? chi lasciava le povere orche-

strine dar negli archi e negli ottoni per un'ora intera sollevando in platea una rivolta, e non pensava a recarsi al teatro se qualche amico, e talora le guardie non lo portavano a fare il suo dovere? Le sue stranezze, insomma, si riassumono nella manìa dell' indugio, che avea preso codesto Fabio della scena. A tutto era tempo, nulla importava fare a quell' ora determinata; una bella ragazza da seguire per via, un sigaro di virginia da consumar lentamente mandandone fuori le bianche spirali del fumo, la chiacchera d' un amico — e sopratutto bastava a fargli mancare al debito suo la ostinata e placida mania della disoccupazione, della immobilità senza pensiero; un' orgia d' infingardaggine quasi incosciente, una beatitudine suprema nel non far nulla e nel rimandare, rimandar sempre, quel che far si doveva.

Tranne questo guaio, che attore!

E sempre della riforma, due suggeritori valentissimi debbono essere ricordati: uno, Ernesto Cavalieri, per i pareri che dava quasi sempre giusti sulle commedie che suggeriva. Se, appena letta alla prima prova lo scartafaccio, dalla sua buca strizzava l' occhio agli attori, volea dir *bene*. Quando non gli piaceva il lavoro, gridava forte *Niente di quell' affare*. All' autore di una commedia lunga quanto un messale, ed alla quale all' ultima prova, portò ancora un foglietto da aggiungere, il Cavalieri ripetè *Aggiungere?* con un urlo di così disperata e furibonda sorpresa, che l' autore scappò via, nè si vide più che la sera, alla rappresentazione.

L' altro suggeritore, Antonio Salsilli è uomo culto, ha scritto d' arte drammatica con assai acume: e ha fatto rappresentare diverse commedie con pseudonimi

più o meno trasparenti, una delle quali ebbe ciceroniano il titolo, e brillante il successo: *Pro domo sua.*

*
* *

L'amministrazione dei teatri di prosa è, in Italia, privata, benchè abbia col pubblico contatti quotidiani. È, per di più, novantanove su cento, onesta: il che non è poco, se si rifletta ai vuoti di cassa, alle appropriazioni indebite, e al mancato onor della firma onde sono pur troppo inquinate così le pubbliche, come le private aziende. Ma c'è probità e probità. Quella che rasenta, pur salutandolo con rispetto, il codice: e quell'altra che del codice scritto non cura, nè abbisogna, per averne un altro che non si scrive e che detta dentro. C'è da ultimo la probità, che risente di questa seconda specie e che è disinteressatamente affezionata agli affari e alle persone cui serve, come e più se fossero affari suoi personali.

Ora, è stato modello di questa quintessenza di probità altruistica, nello amministrare compagnie e teatri, Achille Job, nato nell'arte da Giacomo e Anna Job, intelligente comico il primo, e acclamata prima attrice e poscia madre nobile la seconda. Il giovane Achille era appassionato per la musica, per la quale avea orecchio e gusto squisito: mentre i suoi lo tiravano su per comico a forza.

Indispettito di questa violenza domestica che faceva di lui un attore mediocre di più, senza speranza veruna di eccelso riuscimento, rinunciò dolorando alla musica, ma dette in pari tempo un calcio vigoroso e convinto al mestiere di commediante; e, per non abbandonare nè la famiglia nè l'arte, si messe a fare

l' amministratore della compagnia Morelli, imprima: d' altre da poi, e di parecchi teatri in Firenze: facendo sempre buoni affari per gli altri, contentandosi per sè di una mite provvigione. Con essa accumulò, mercè la vita sobria e ordinata, un gruzzolo modesto per la inconsolabile vedova, la signora Giuseppina, che si lascia vivere pensando sempre all' uomo che ha perduto.

Non solo Achille Job aveva l' anima schietta, ma tale schiettezza gli si rispecchiava così risolutamente nella faccia da togliere ogni dubbio, anche quando egli avrebbe desiderato dissimulare qualche cruda verità.

La commedia nuova di un gran signore èra ita, e giustamente, a rotoli; e l' autore supplicava il Morelli, che si spogliava nel suo camerino, a replicare la commedia nella sera successiva.

Il Morelli, sia per la bontà del cuore ed anche per l' autorità del personaggio, si era persuaso a condiscendere. Chiama Achille Job, che era in platea a raccogliere le impressioni del rispettabile pubblico. « Domani sera, « replica » gli dice, col tono perentorio di un ordine che si dà.

La faccia di Achille Job si atteggiò, di un tratto, a così grande sorpresa, non disgiunta da pungente apprensione, che lo stesso autore, (non era, pare impossibile, un imbecille) s' affrettò a disdire l' ordine dato dal Morelli.

Da un amministratore di compagnie drammatiche ai dirigenti i teatri, è gerarchico salire. Costoro hanno talvolta alla propria dipendenza un amministratore; ma,

i più, fanno da sè. I nostri maggiori teatri di prosa sono il Niccolini di Firenze, il Valle di Roma, il Manzoni e il filodrammatico di Milano, il Goldoni di Venezia, il Paganini di Genova, il teatro dei Fiorentini ed il Sannazzaro di Napoli. In Roma il teatro Nazionale e il Costanzi (d' estate), in Firenze l' arena Nazionale e talora il teatro Alfieri danno buoni spettacoli di commedia: e così in Torino i teatri Carignano, Alfieri, Gerbino.

Il dirigente o è l' emanazione di una Società d' azionisti, come il bravo cavaliere Giacomo Brizzi (*) al Manzoni di Milano; od è concessionario di una Accademia, pur facendo i propri affari e sottostando a un capitolato d' oneri, com' era il Caiani ed è ora il gentile signor Ulisse Saccenti al Nicolini di Firenze; o è il padrone effettivo del teatro come il Duca di Maragliano al Sannazzaro di Napoli, o il Conte Baracchini al Valle di Roma, il Bosio dell' Arena di Firenze: o è affittuario di un teatro che fa andare per proprio conto senza dipendere da nessuno, com' è il cavaliere Achille Mauri del Teatro Manzoni di Roma.

Il dirigente deve avere il fiuto del bracco nella scelta delle compagnie di giro, e del loro repertorio. Alle novità deve stare attento, e disciplinarne la presentazione al pubblico. Ci sono successi che nuocciono per le repliche ingombranti, e poco proficue; vi sono insuccessi che fanno la fortuna di una stagione teatrale pel clamore delle discussioni che sollevano, e magari per l' ire che suscitano.

(*) Il Brizzi, autore di pregio, pubblicò due volumi di poesie assai lodate. Al teatro dette due drammi, uno de' quali con gran successo: e voltò in versi, dallo spagnolo o dal portoghese, per incarico di Ernesto Rossi, i drammi *La vita è sogno*, e *Fra Luigi di Sonza*.

Più assai di quelle dell' arte vera e propria, sono deplorevoli in Italia le condizioni presenti dell' industria teatrale. Il pubblico si è quasi disamorato del teatro di prosa. Accorre ancora, per un senso di curiosità, alla prima rappresentazione di una commedia nuova, di cui sièno attraenti o il titolo, o il nome dell' autore, o la valentìa d' un artista; ma qual ne sia il successo, tranne le risapute eccezioni che confermano la famosa regola, il vuoto si rifà subito nelle belle sale dei nostri teatri, una volta anguste all' affollarsi degli spettatori. Del melanconico fenomeno, più e varie sono le cause: e ne è prima, la voga che da tanti anni dura ancora intensissima, dei *cafè chantants* e di certe, non tutte, spettacolose operette vuoi nostrali o straniere. E, quanto ai cafè concerto, la voga è tenuta viva, pur troppo, dalla volgare attrattiva di un trattenimento che appaga lo sguardo, che stuzzica i sensi, che dispensa da ogni tensione intellettuale; a cui si può assistere, fra donnine allegre, col sigaro in bocca, colle gambe stese all' americana, andarvi e venirne via quando si vuole. Ed è doloroso che persino le oneste e numerose famiglie della media cittadinanza, le quali non vanno più al teatro sotto lo specioso pretesto della immoralità dei componimenti, (assai disputabile e in ogni modo preannunziata dal manifesto) sièno il maggior contingente, specie festivo, di quei *cafè* e di quelle certe operette nelle quali la oscenità arbitraria e improvvisa scatta quasi ad ogni momento nelle parole, negli atti, nelle nudità più svergognate. E al riparo di questo sconcio gravissimo, che è quasi un attentato al pudore pubblico, fu richiamato più volte, ma inutilmente, il Governo: il quale ha una revisione e una questura per il teatro di prosa di cui si vogliono conoscere, svisare

e proibire i componimenti, annunciati da un manifesto, soggetto anch' esso alle stesse restrizioni: mentre il repertorio dei cafè concerto e di certe operette, è abbandonato, nel testo e nelle didascalie (!), alla laida estemporaneità delle *divettes*, e dei loro lenoni.

Anche le filodrammatiche fanno una certa concorenza, colla tenuità della tessera che è una specie di mancia pel guardaroba, alle pubbliche rappresentazioni dei teatri di prosa.

Ma nè i *cafè chantants*, nè le scollacciate operette, nè il dilettantismo venale possono dirsi le sole ragioni de' sfollali teatri di prosa. Altre ce ne debbono essere, e ce ne sono. Notiamo un fatto, che può essere causa insieme ed effetto : l' esodo delle migliori compagnie drammatiche, che vanno a cercar fuori Italia miglior fortuna, e guadagni proporzionati alle entità della loro spesa giornaliera. Al momento in cui scriviamo, la Duse, la Vitaliani, la Di Lorenzo, la Mariani, la Reiter, come a dire le attrici nostre maggiori sono, vanno, o tra breve andranno all' estero, lasciando per assai tempo i nostri teatri in balìa alle Compagnie minori : le quali neppure osano di affrontare una intera stagione, e smezzano il carnevale come la quaresima da un teatro all'altro, quasi disperate degli utili, e solo intese alla diminuzione dei danni.

Ora, le Compagnie maggiori se ne vanno all'estero per mancanza di pubblico in Italia, o in Italia il pubblico non va a teatro perchè non ci sono quelle Compagnie ?

Abbiamo detto più sopra che, se le condizioni presenti dell' arte drammatica in Italia non sono ottime, non sono nè pur tali da spiegare, non che giustificare,

quelle diserzioni e quell' esodo. Certo, non sono più, o scendono nella profonda valle degli anni, i titani della interpretazione: dei vecchi autori sono sbollite le fantasie, stinti gli smaglianti colori, i sapienti congegni non combaciano più: e nè pure il pubblico ha più gli entusiasmi di quando voleva un teatro italiano, a corona dell' edificio nazionale.

*
* *

A queste mancate energìe, però, altre sono succedute, in parte inferiori, e in parte più vigorose; e non è da attribuirsi, esclusivamente almeno, alla deficenza dell' arte odierna, la crisi economica che pervade i teatri e sull' arte stessa dolorosamente si stende.

Vediamo piuttosto se altre cause non siano, o nell' ordinamento de' teatri, o nell' ora e nei prezzi degli spettacoli.

Per quanto si riferisce all' ordinamento, è sempre stato controverso, se più giovino all' arte e alla speculazione teatrale di prosa, le compagnie stabili o le girovaghe. Buone ragioni sono per l' uno e per l' altro sistema. I fautori di quelle, deplorando il nomadismo che dal Carro di Tespi fu inseparabile sino ad oggi dalla grande famiglia de' comici, stima decorosa e proficua per essi la dimora fissa in centri popolosi; e più riposato e studioso, così, il ripristinamento del repertorio classico, e la esecuzione dei componimenti nuovi. Citano, a conforto della loro tesi, le compagnie Reali o sovvenzionate da enti locali, lo splendore a cui esse pervennero colla possibilità di raccogliere, con una spesa relativamente più mite, le celebrità del tempo, assegnate per ciascun ruolo. Adducono la simpatia che

il lungo soggiorno fa stringere tra il pubblico e gli artisti, addoppiata dalla dolce forza della consuetudine; il che eccita da parte degli attori ogni cura a mantenersi il favore della clientela; e, da parte di questa, tien viva e cordiale la stima e l' affetto per gli attori. Dal lato dell' amministrazione, le compagnie stabili risparmiano disagi e spese di viaggi, i costosissimi trasporti delle *condotte*; e conservano meglio e più a lungo scenarii, attrezzi, e scenico corredo.

Ai fautori delle compagnie girovaghe, è invece titolo di gloria quel nomadismo che portò e porta ancora gli attori nostri, a far acclamata e riverita per tutto il mondo l' arte italiana; quel nomadismo, che è insito nella natura dei comici, che ne forma quasi il temperamento, e del temperamento la bontà fisiologica, in quanto la vita sedentaria e uniforme li rattristi, e ne scemi persino la vivacità e la gaiezza indispensabili al proteiformità di tutte le sere. Aggiungono che la stabile e lunga dimora, al contrario di quanto comunemente si suppone, rendendo indispensabile il continuo rimutarsi del repertorio, conduce ad esecuzioni frettolose e immature con danno degli autori, con dispiacimento del pubblico, e con disagio non fruttuoso degli attori.

Le compagnie girovaghe, proseguono i fautori di esse, hanno un repertorio fisso, da lunga mano e studiosissimamente apparecchiato, nuovo per ogni nuovo teatro: mentre è, invece, consaputo e affiatatissimo dai comici che sempre più ne migliorano, quanto più girano, la bontà e la efficacia della esecuzione. E quella corrispondenza d' amorosi sensi fra il pubblico e le compagnie stabili, che dai fautori di queste è tanto

vantata, per i fautori della girovaghe è la stanchezza, è la noia di chi recita alle stesse, e di chi sente recitare le stesse persone; è la negazione di ogni stimolo a migliorare, d'ogni impulso a una emulazione resa superflua, è la morte d'ogni freschezza, e piacevolezza che alle impressioni reca la novità.

La verità, come segue spesso, è un po' dall'una e dall'altra parte.

Lasciamo stare le fisime del nomadismo. I comici d'oggi, come quelli di cinquant'anni fa, viaggiano volentieri se sono spesati bene; e volentieri ristanno in una città, alle stesse condizioni. Importa piuttosto vedere quale dei due sistemi sia più vantaggioso all'arte drammatica vera e propria.

Certo, le girovaghe recitano più affiatate e più precise il magro repertorio che portano con sè e che, specie ora, è qualche volta ridotto ad una sola produzione: com'è delle compagnia Pasta con le *Sansgène*, della compagnia Maggi col *Cirano di Bergerac,* della compagnia Vitti coll'*Arlecchino Re.*

Ma l'esecuzione, sia pure accurata, di pochi componimenti, giova essa all'arte quanto la generale diffusione delle novità tutte che sono degne di esser profferte al giudizio del pubblico? La risposta non è dubbia. Aggiungasi che non è esatto interamente quanto si afferma da' fautori delle girovaghe, che cioè le stabili diano malsicure e imperfette esecuzioni. Anche le stabili, e più dell'altre, si formano un fondo di repertorio, sapientemente alternato per escludere così la sazietà, come la dimenticanza; e il successo, ottenuto da un lavoro nuovo che si replichi molte sere, dà modo allo studio diligentissimo della novità che a quello succede: e all'affiatamento delle rappresentazioni in

genere, dà modo altresì l'alternarsi del già formato repertorio.

Non è dunque che le compagnie stabili sièno un guaio, come vorrebbero i fautori delle girovaghe. Tutt'altro. È per esse anche Shakespeare, che fa dire da Amleto ai comici, com' essi debbono rendersi stazionarii. Egli è piuttosto che, mentre le girovaghe possono andar dapertutto, e pel tempo che vogliono, una compagnia non può farsi stabile che in città popolose, da non contarsi in Italia con più delle dita di una mano, e in certe condizioni di mecenatismo o di privilegio non facili, nè desiderabili. Vedremo or ora coincidere colla fine del secolo, al quale si riferiscono questi ricordi, il naufragio di un nobile tentativo in Roma. Eppure in Roma, da più anni, ha vita rigogliosa il solo esemplare di teatro stabile che abbia oggi la Italia: non sovvenuto nè dal Governo, nè dal Municipio, nè da qualsiasi ente pubblico, o mecenate privato. Un teatro stabile, istituito da un modesto ed operoso cittadino, senza paroloni di titoli, senza ampollosità di programmi, senza neppur le fanfarette della meno costosa pubblicità. Il teatro stabile di Roma è il Manzoni, e il suo fondatore è il cavaliere Achille Mauri.

Teatro, intendiamoci bene, popolare, ond' è clientela assidua la popolazione dell' Esquilino. Ed è popolare, nel significato buono della parola. Ordinariamente s' intende per popolare, il peggio delle cose. Parliamo di teatro, s' intende. Attori popolari vuol dire ciurmadori senz' arte nè parte: voci rauche, ceffi d'ergastolo senza spiraglio d'intelligenza nè di civiltà. Componimenti popolari, drammacci o efferati e frementi d' odio di classe, o diseredati d'ogni sorriso dell'arte. Così si tratta il

popolo in certe arene, dalle quali ci preme subito escludere l' Arena Nazionale di Firenze, ove tornano le meglio Compagnie e si rappresentano i meglio componimenti.

Il cavaliere Achille Mauri (bella combinazione, un cavaliere che d' esserlo ha meritato) compose la sua Compagnia, stabile da ottobre a giugno d'ogni anno, non già coi Salvini padre e figlio, nè colla Duse, nè collo Zacconi, nè col Novelli, nè con la Tina di Lorenzo, nè con la Reiter; e per la buona ragione che nessuna di queste sommità dell' arte rappresentativa avrebbe accettato la parca, per quanto intangibile, scrittura. Il Mauri non sequestrò per suo conto le energie intellettuali del Giacosa, del Rovetta, del Bracco, del Butti, del Lopez, del Praga, del Baffico, nè quelle dei fratelli Antona Traversi, privilegiato appannaggio dei teatri dei signori.

Si contentò di prendere alle sue paghe artisti modesti nelle pretese, ma nè ignoti nè disamati nel mondo dell' arte: Maria Borisi Micheluzzi, Leontina Papà, Dillo Lombardi, Leopoldo Vestri, Dario Ferraresi, il Micheluzzi, e a Direttore drammatico Federico Pozzone, un attore ancor giovane ma provetto e chiaro, una intelligenza proba, una coscienza artistica, un metodo moderno che, del vecchio, ha le efficacie e le idealità.

Rispetto al repertorio, il Mauri prende le cose vecchie e buone; i drammi del Giacometti, del Castelvecchio, del Cavallotti e del Gualtieri; le commedie del Ferrari, del Gherardi del Testa, e del Torelli; e, di nuovo, quanto di meglio gli si porge e dia lusinga di buon riuscimento. Non respinge, a disegno, autori nè perchè troppo vecchi, o giovani troppo: ma vuole componimenti che non gli disgustino il pubblico affe-

zionato al suo teatro di Via Urbana. E, trattandosi di teatro veramente popolare, preferisce i drammi che spirino la poesia del lavoro e della famiglia, che allettino la curiosità per soddisfare al sentimento; e, in un tempo nel quale alle classi lavoratrici si fanno intravvedere i miraggi di rivendicazioni sociali più o meno possibili, più o meno legittime, il Mauri rifugge dai componimenti che dalle teorie della collettività prendano le mosse per additare, alla collera dei miseri, i ricchi di censo o ereditario o accumulato; non isfrutta la sensualità con lascivie esotiche o nostrali : e richiama spesso l' impiegato e l' operaio che sono gran parte della sua fedele clientela, alla grande arte dei poemi immortali dello Shakespeare e dello Schiller, come alle ricostruzioni del mondo romano coi drammi del Cossa, del Calvi, e con quel felice e intellettuale *Quo vadis* che nel teatro di Via Urbana ha già raggiunto il numero, insuperato in Italia, di ben duecento rappresentazioni.

Il teatro Manzoni di Roma prova, a non dubitarne, che si può esercitare una scena stabile, rimuneratrice a sè stessa, senza bisogno di aiuti nè governativi, nè regii, nè privati ; incoraggiando e facendo valere il lavoro dei nostri autori, e conciliando con gli interessi di una amministrazione prudente e sagace quelli, ben più alti e gloriosi, dell' arte nazionale e del teatro italiano.

Forse la questione delle compagnie stabili e delle girovaghe può, in parte, essere risoluta con un mezzo che di quelle e di queste abbia qualcuno dei vantaggi, senza averne gli inconvenienti. È già stata proposta, e noi la riferiamo approvando, una convenzione tra le compagnie maggiori e i proprietarii o dirigenti i tea-

tri, pure maggiori, delle più popolose città della penisola come Roma, Milano, Firenze, Napoli, Venezia, Palermo, Genova, Bologna: intesa a dotare ciascuno di quei teatri di prosa di scenarii e attrezzi, e vestiario di comparse, risparmiando così, alle compagnie giranti che si succedono in quei teatri, le spese di rifacimento, e quelle, gravissime, di trasporto sulla ferrovia delle scene, degli attrezzi, e del vestiario delle comparse, onde ciascuna abbisogna ed è ora costretta a portar sempre con sè.

Fors' anche sarebbe spediente esaminare se non sono da diminuirsi, e in quale misura, i prezzi così d' entrata, come dei palchi e dei posti numerati, e renderli accessibili alle borse più modeste o restìe; e se il sistema degli abbonamenti, che fu tolto come ostacolo alla espansione dei successi colle repliche, non potesse rimettersi in vigore, o ad esso almeno sostituire qual cosa che parimenti assicurasse un certo cespite, indipendente dalla fluttuazione degli introiti serali.

Altro ostacolo alla affluenza ai teatri, è la tarda ora del desinare, entrata ormai nelle abitudini della vita. Tra per aver un po' più d' appetito, e perchè ancora ci si leva un po' più tardi de' nostri nonni, la colezione non si fa che al tocco: ed ha preso le proporzioni del pranzo che, per ovvie leggi digestive, è forza rimandare, almeno almeno, alle otto della sera. Si comprende che il pranzo serotino tolga voglia e modo di recarsi al teatro che, per quanto appositamente se ne sia ritardata l' ora, non può cominciare oltre le nove. A un componimento drammatico, meno pel *Conte Lasca* del Goldoni a cui bastava il fine della commedia, bisogna andare al principio, o non andarvi

più. Di qui il vantaggio che hanno sul teatro di prosa i *cafè chantants*, e le prelodate operette.

Ogni modo, a questo inconveniente che l' Italia ha comune con la Francia, (e a Parigi se ne sono occupati sul serio, senza aver trovato ancora una soluzione plausibile) non è possibile dar rimedio altrimenti che con uno spostamento di ore, che dovrebbe consentirsi e praticarsi dalla grande maggioranza della popolazione. In Austria e in Germania si desina patriarcalmente nelle ore meridiane, e si cena la sera dopo il teatro, che comincia alle sette, e finisce prima delle undici. Ma nei paesi latini l' inconveniente perdura, ed è poco probabile si mutino le consuetudini imposte dalla vita elegante, e degli affari.

Occorrerà dunque fare appello a tutti gli espedienti migliori per accrescere le attrattive del teatro, così da farle trionfare d' ogni elemento di ripugnanza. L' arte drammatica può fare questo sforzo con la sicurezza di riuscire, pur che sappia atteggiare tutte le forze meravigliose della propria suggestionalità.

I capocomici, la prima cosa, facciano un po' d' esame di coscienza. Su di essi cade direttamente il presente disagio economico della industria teatrale, che poi, squallido, si rifrange sulla grande famiglia artistica: veggano se non se lo sono procacciato essi stessi, e se, almeno in parte, non se lo sono meritato.

Di quanto *mal fu matre* quella lettera, che rammemorammo e trascrivemmo, di Gustavo Modena a Paolo Ferrari! Fu una cantonata, in tutti i sensi. Essa è anche adesso il dispettoso *Vade mecum* di certi capocomici: nè sono ancora sbollite le ire, che destò negli autori. Per citare uno fra i capocomici, che pur fu be-

nemerito dell' arte italiana, il Bellotti Bon, a lui forse non devesi, in parte, la crisi economica della nostra industria teatrale? Non fu egli primo a fare il monopolio delle commedie francesi, in ciò coadiuvato da un illustre autore italiano (pare impossibile) di cui tacciamo il nome, in ossequio alla memoria di lui? non datò dal 1870 l' errore economico di pagare le commedie, che la Francia ci abbandonava senza che gli autori reclamassero i loro diritti? Diritti erano e sono di certo, e sacri: ma obbligare altrui ad esercitarli non fu, commercialmente parlando, una corbelleria? E che diremo di quei capocomici che spinsero l' insania a pagare in oro, profumatamente, commedie francesi prima ancora ch' esse facessero fiasco a Parigi, e quelle che il fiasco già avevano fatto?

E anche adesso, non si seguita a pagar caro il cattivo di fuori, e a lesinare col buono di casa nostra? e, poichè un malo acquisto più è fatto a gran prezzo e più impegna a sfruttarlo comunque, i capocomici replicano le *pochades* più sonoramente fischiate, negando all' esito contrastato di un lavoro italiano l' appello modesto di una seconda rappresentazione. Dicono vi sia chi impone ai capocomici quella robaccia. Noi, di accertarlo, se avremmo forse il mezzo, non abbiamo certamente il desiderio; ma ci par ben strano che altri, col proprio danno, si assoggetti ad imposizioni indecorose, e non sostenibili. Il vero ci par, piuttosto, questo: durano i danni della lettera del Modena, e del monopolio del Bellotti Bon.

Quanta sia la malavvedutezza dei capocomici, non è chi non vegga. Quanta la responsabilità che assumono al cospetto dell' arte italiana, giudicheranno gli avvenire. Intanto, diano retta. Verrà tempo, e più presto

non pensino, in cui non sarà più possibile gabellar quella roba al pubblico, che già sin d'ora accenna a perdere la pazienza. Mentre scriviamo, una turpitudine esotica, propinata a Torino e a Milano, è accolta da un plebiscito di fischi e di urli. Ma, anche lasciando stare quel lezzo, il teatro tende dapertutto a specializzarsi, ed a circoscriversi nelle fattezze della propria nazione; e si giungerà a questo, che anche una buona commedia francese, non possa più essere compresa e gustata altro che in Francia. Che faranno allora i capocomici? Dovranno fare assegnamento sugli autori italiani: ma li troveranno più? lo sconforto, o la fierezza, non li avrà fatti disertare un'arringo così mal retribuito in Italia? E senza autori, che faranno i comici, e i capocomici? Senza costoro, può farsi una letteratura d'arte drammatica; senza autori, nè comici nè capocomici hanno ragione di esistere.

E non sarà neppure inopportuno indagare se qual che manchevolezza non sia nell'arte odierna, considerata così nel componimento, come ne' suoi interpreti. A ciascuno il suo.

E, per cominciare da questi, dobbiamo dichiarare anzi tutto, che la grande famiglia degli artisti drammatici ha progredito parecchio nella via dello incivilimento, e della rispettibilità personale. Questa non è mai troppa, nè mancò ai grandi attori della prima metà del secolo; ma, quanto all'incivilimento, la sua esagerazione, in certo modo, può nuocere alle prestigiosità dell'attore.

Una volta, l'arrivo di una compagnia drammatica,

specie in una città di provincia, era un avvenimento. Il caffè principale, la pubblica passeggiata, e gli altri più abituali ritrovi del fior fiore della popolazione, erano rallegrati dalle pelliccie dei comici, se era d' inverno, e dai *tout de mème* bianchissimi, se era d'estate. L' attore brillante non lasciava di richiamare subito sopra di sè la generale attenzione col vociare allegro, collo scherzo arrischiato, con la galanteria impertinente.

Ora è tutt' altro. Gli attori moderni, e lo diciamo a loro elogio, arrivano inosservati nelle città, e inosservati li mantiene alla popolazione il loro contegno, il loro vestire, la loro educazione veramente ineccepibile. E questo è bello, senza dubbio, nè ristaremo dal darvi lode; ma nuoce a quel tanto di curiosità che, in fatto di teatro e di artisti teatrali, è come si dice in Toscana, l' olio nel lume.

Ed anche la recitazione si è fatta più naturale, più vera, più contegnosa. I nostri attori d' oggi si distinguono segnatamente nella correttezza, spedita ed elegante, della dizione. E anche questo è degnissimo di lode, pur che non sia a carico del colorito necessario alle variopinte scene della vita. Achille Majeroni in Napoli avea baffi e pizzo alla spagnuola, e portava il cappello Ciceruacchio per Via Toledo; ma la sera, nel *Santo e il Patrizio* del Salmini, faceva scuoter per gli applausi le fondamenta del teatro dei Fiorentini. Ernesto Rossi era insigne ai curiosi per i solini rovesciati alla Byron, e per i capegli inanellati fin sulle spalle ; ma, dalle otto a mezza notte, Amleto risvegliava i morti nel camposanto, col grido disperato del suo amore per Ofelia. Che più ? Gustavo Modena si compiaceva di parere un salumaio sotto i portici di Po: ma sbalordiva l' udito-

rio del teatro Alfieri coll' ultimo monologo di *Saulle*, e innamorava le sartine torinesi con le geniali escandescenze di *Edmondo Kean*. Il gran Luigi Vestri giocava a tresette, sparando certi moccoli alla fiorentina da disgradarne i fiaccherai di piazza del Duomo: eppure, la sera, faceva piangere a caldissime lagrime in *Malvina* e nel *Povero Giacomo*. Giuseppe Peracchi cambiava soprabito tre volte in un giorno, e portava la marsina foderata di raso bianco; ma quando usciva sulla scena, era un mormorio d' ammirazione, per l' eleganza della bella persona; e replicava venti sere al Cocomero (a quel tempo, sono quasi le duecento del *Quo Vadis*) la commedia del Martini *Il Cavaliere d'industria*.

Raffaello Balduini, padre nobile, nella vita civile pareva un domatore di bestie feroci; ma, nella prima scena nel *Foscarini*, appena levato il sipario, al quinto verso della tragedia, seduto in fondo sullo scanno del Doge, facea tremar d' applausi la sala.

Intendiamo, con questo, rimpiangere negli attori attuali quel tocco di originalità che aveano i loro predecessori, e che adesso è sparita.

Ora, una intera compagnia drammatica passerebbe inosservata in qual sia ritrovo, per la severa semplicità del vestire, così uomini come donne; ma sarebbe per altro desiderabile, che quelle attrici e quegli attori non portassero anche sulla scena, dalle nove a mezzanotte, quella compostezza glaciale, quella signorilità incolore anche quando la passione comanda gli impeti, e la rozzezza del carattere deve far sbandire ogni liscio di movenze e di dizione.

Nella dizione, sopratutto, emergono i nostri giovani attori e le nostre giovani attrici, e parlano come non

si potrebbe meglio: e crediamo anche si ascoltino da sè stessi, un po' troppo, parlando. Ma, nella vita non si parla soltanto; ci si piange, ci si ride, ci s' impreca, ci si dispera. Discorrere naturale, sì; ma nella vita si soffre anche naturalmente, più naturalmente ancora si ama, si odia; e si muore poi, naturalissimamente.

Non vorremmo essere fraintesi. Non rievocheremo mai gli urli epilettici, le tremarelle convulse, la recitazione enfatica de' ciurmadori di tutti i tempi; vorremmo solo, nella gioventù che sarà l' arte esecutiva e forse la gloria del secol novo, meno rigidezze di contegno, meno scolorimenti eleganti della parola, meno languori sostituiti al sentimento, e meno ragionamento sostituito alla passione. La sorpresa, la curiosità, l' imprevisto insomma, allettano il pubblico così popolare, come intellettuale e signorile. Proscrivere dal teatro le attrattive della sorpresa, e le violenze della commozione, è grave errore così ne' comici che negli autori. E gli errori, prima o poi, si pagano. Gli errori militari, col sangue; quelli delle amministrazioni, col denaro; la tiepidezza e lo scolorimento nell' arte della scena si pagano col disamore del pubblico, e colla sua astensione dallo spettacolo.

E siccome nelle attrici e negli attori di cui parliamo vibrano le forze della giovinezza e dell' ingegno, abbiam fede ch' essi sapranno rilevare la bontà del metodo, coi colorimenti inseparabili dal magistero dell'arte. Di tal guisa contribuiranno con efficacia al più spiccato successo de' componimenti odierni, che hanno essi pure quei pregi e quelle manchevolezze che dovemmo notare nei loro esecutori.

*
* *

È mestiero ripeterlo? l' enfasi innaturale dei dialo-

ghi, la truculenta tragicità degli avvenimenti, l' analisi superficiale del cuore umano, la volgare e talora sbardellata comicità, la esagerazione grottesca dei caratteri, tutte queste pecche gravissime che, nel teatro italiano della prima metà del secolo decimonono, non giungono ad essere compensate da un certo vigore di concepimenti, dalla etica bontà dell' intento, nè dall' indole schiettamente italiana; tutto ciò si chiama il passato che non torna, che non deve tornare mai più.

E compirono ancora la loro utile e fatale evoluzione la commedia ferrariana, colla sua bella macchina complicata e un po' dottrinaria, la torelliana con la preziosità vaga e indeterminata del sentimento, due forme d' arte che ne parvero e furono, allora, indubbio progresso. Il dramma del Cossa, per l' indole storica e per gli atteggiamenti umani che prese, sin dall' inizio, è ancor più restìo a sparir dalla scena, e può anch' esso formare adentellato a ricostruzioni più consentanee alle forme dell' arte moderna.

Ma, se è giusto riconoscere negli autori d' oggi un senso di maggiore realtà nella vita, un procedimento più rapido e quasi sommario, un coraggioso disprezzo per le caleidoscopie abbacinanti, per gli espedienti artificiosi, e per il facile applauso; se, infine, la commedia moderna rispecchia sinceramente i travagli, le nervosità, le incertezze, le scarse idealità e i paurosi problemi del nostro tempo, bisogna anche dire ch' essa è povera nella invenzione, debole nell' ordito, magra nella compagine, poco attraente nella tecnica. Gli odierni autori si propongono giustamente la pittura del vero, e raggiungono il più delle volte lo scopo: ma c' è vero, e vero: il vero, vestito dall' arte, e quello nudo, bru-

co. La pittura della squallida verità è arte? O non è piuttosto, fotografia, e delle fotografie la istantanea, che dell' arte non consente il divino intervento?

Ripetiamo qui le parole del sommo Paolo Ferrari, a cui s' intitola la prima riforma del teatro italiano nel secolo decimonono:

« Il vero non è bello oggettivamente, non è bello in sè; se fosse bello in sè, tutto il vero sarebbe bello, non essendovi ragione che un monte sia bello in sè e un altro in sè brutto, che un bosco costeggiato dal serpeggiare di un fiume sia bello, e un altro bosco costeggiato dal serpeggiare di un altro fiume, non sia bello.

Dunque l' artista, che non fa che prendere il vero e tradurlo tal quale in opera d' arte, se fa opera bella è per caso, ma in generale non fa opera bella; altrimenti le più belle opere d' arte sarebbero i ritratti, e la fotografia ecclisserebbe ogni opera artistica. Non vale dunque, a difesa di un' opera d' arte, il dire: eppure, è copiata tal quale dal vero: questa che pare una lode a taluni, non è che un severissimo biasimo.

Non è bello se non là, dove il soggetto riguardante il vero sorprende in esso certe immagini che paiono non già la produzione casuale, irresponsabile, di forze puramente fisiche, ma effetto premeditato di una causa pensante ed operante esteticamente; se non là, dove l' artista sa sceglier bene nel vero l' individualità che meglio conservi i caratteri del vero, e ad un tempo spogli il vero di tutto il contingente insignificante, casuale, delle oziose lacune di tempo e di spazio.

Epperò un ritratto, una fotografia potranno avere il merito della perfetta rassomiglianza e della perfetta esecuzione meccanica: ma, o saranno una negazione del-

l' arte o avranno pregio soltanto rispetto all' accorgimento del fotografo nello scegliere, con sentimento d' arte, le sue vedute o i suoi gruppi: e, cioè, perchè la casualità irresponsabile delle immagini di natura fa che l' arte, pur dovendo sempre attingere al vero, gran parte di vero debba rifiutare.

La bellezza, invece, delle immagini dell' arte dipende, in primo luogo, dal destare viva e gradevole l' idea delle cose reali, del vero a cui somiglianza son fatte, che è la verosimiglianza; in secondo luogo, dal fatto che il tipo sia stato scelto dal vero coll' accorgimento artistico dell' *interesse, del piacere, della meraviglia,* e sfrondato di tutto ciò che in lui è occasionale, per non conservargli che le qualità specifiche. Ond' è che, per biasimare un' opera d' arte, dire — in natura questo non si dà — invece di un biasimo, può trovarsi a dire una lode. »

E sono appunto l' interesse, il piacere, la maraviglia che nelle pitture veriste della commedia moderna il pubblico non trova, e va perciò scarso a sentirla. È, insomma, l' elemento della curiosità che manca ai moderni componimenti del nostro teatro, ormai ridotti alla fotografia irresponsabile della vita; la quale, essendo bruttina anzi che no, è chiaro non sieno attraenti le sue riproduzioni meccaniche. E poi, quando si vuol dir qualcosa alla gente, si cerca sempre ciò che più la interessi e l' attragga. Veggansi le storie, le cronistorie, persino le cronache quotidiane dei nostri giornali. Sono sempre i fatti più curiosi, più interessanti, talora i più inesplicabili che si narrano: e che non sono meno veri per questo. Non si dice già questa mane i cittadini di Firenze o di Roma si sono levati di letto, si sono fatti o si sono fatti fare la barba; ma

il cronista dice: un ignoto ladro ha sforzato una serratura nel tal luogo, a' danni del tale; o un amante geloso, ha trucidato l' innamorata.

Non già che nella commedia moderna l' interesse, il piacere, la meraviglia del precetto ferrariano, non siano: ci sono poco, in scarsa misura, non col prestigio che ci vorrebbe. È l' elemento delle curiosità che non è bastantemente stuzzicato, nè esaurientemente soddisfatto. È il vero copiato, non inventato.

Riferiamo un precetto di quel grande, sul cui recente sepolcro piangono l' arte e l' Italia, Giuseppe Verdi. « Il vero, sì, — ma non bisogna copiarlo — bisogna inventarlo. »

*
* *

E, fra i suoi molti pregi, la commedia moderna manca spesso di sorriso, quasi sempre di quella giocondità che era il segreto degli antichi maestri.

Lo so, non siamo molto allegri nell' anno di grazia millenovecentuno; tuttavia, qualcosa d'ameno, a cercar bene, si razzola sempre. Si pensi dai giovani commediografi che in Italia, e direi quasi dappertutto, c' è una gran parte di pubblico che va al teatro solamente ed esclusivamente *per ridere*. È un gusto, come un altro, su cui è vano disputare: ma è un fatto, e spiega la voga delle *pochades* francesi, che fanno ridere sin troppo. Se non vanno al teatro, quando si recita una commedia nostra, tutti coloro a cui piace di ridere, e sono moltissimi, la colpa non è un poco ancora dei nostri autori? Noi non siamo, di certo, partigiani dell' importazione straniera sulle nostre scene; l'abbiamo stimmatizzata, senza risparmio, in questi ricordi. Non cre-

diamo neppure, Dio ce ne guardi, che il ridere sia il solo postulato dell' arte : ma dobbiamo tuttavia riconoscere che, se piacciono tanto le commedie gaie di Francia, e persino le *pochades* che dell' arte non sono ohe la caricatura, qualche corda deve mancare all' arpa della ausonica Talìa. Si ha un bel protestare, e vociar contro gli incettatori di quella merce; essi non fanno un bel mestiere, ma credo si adopererebbero ugualmente per la merce nostra, se avesse spaccio, almeno, non a quella inferiore. I nostri giovani commediografi pensino che discendono da Carlo Goldoni, da Giovanni Giraud, i maestri della letizia teatrale ; e, da Paolo Ferrari e da Giacinto Gallina, che insegnarono a fondere in quella letizia il pensiero moderno, e la dolce nota del sentimento. Indaghino, notomizzino pure il cuore umano, sino a' muscoli più doloranti; curino pure, metodo anch' esso odierno, colla terribile pietà del *bistouri* la ferita fatta, col pugnale, dalla crudeltà dell' ira : strappino le maschere più laide, mettano a nudo le piaghe più ripugnanti ; facciano il processo alle più ribellate coscienze; ma si ricordino del famoso filo che Momo aggiunge alla trama della esistenza; del precetto ancor più risaputo, *Ridendo castigat mores ;* e cerchino d' applicare al proprio lavoro un altro ancor più vecchio proverbio che, così, potrebbesi modificare e riassumere: *Teatro allegro il ciel l' aiuta.*

E così il cielo aiuti il teatro d' Italia! E lo conduca dalle antiche glorie, a nuovi trionfi. Questo è il voto di noi che sin dalla giovinezza prima lo amammo, più assai colla intensità dell' affetto, che col valor dell' ingegno.

LA CASA DI GOLDONI.

Prima di deporre la penna, dobbiamo far parola di un tentativo iniziato al chiudersi del secolo, col quale chiudono anche questi ricordi. La Casa di Goldoni.

Due anni fa, in un banchetto dato in Roma a Ermete Novelli dagli amici e ammiratori di lui, fra lo stappare degli spumanti, sorse l' eminente attore, ed annunziò il disegno di fondare nel teatro Valle la Casa di Goldoni. Gli applausi andarono a cielo, coi tappi. Si ricordò la Casa gloriosa di Moliere, e si brindò alla sua futura sorella d' Italia.

Se non che la rettorica, questo spiritello filologico che a volte fa scherzi curiosissimi, aveva fatto pronunciare al Novelli, con le migliori intenzioni da parte di lui, una parola che non poteva rispondere alla realtà.

Tre altri tentativi congeneri, si fecero da pochi anni in Italia, e pur troppo con esito negativo. Il primo, la Compagnia Nazionale, di cui abbiamo parlato in questi ricordi; un elenco magnifico, Paolo Ferrari direttore, un teatro edificato appositamente. E c' erano milioni. E fallì.

Il secondo, Cesare Rossi. Prende in affitto il Carignano con un tenue canone, vi porta e vi tiene per sei mesi dell' anno una Compagnia eccellente: prima attrice, la Duse; primo attore Flavio Andò; brillante Claudio Leigheb; e lui, lui, Cesare Rossi artista nato, cuore omonimo, capocomico esperto. Al Carignano, si davano anche premii per concorso alle meglio commedie. Dopo due anni, il Municipio torinese pretende un canone, che avrebbe assorbito gli utili: e ne avanzava... per un disastro. Anche questo esperimento fallì.

Francesco Garzes: l' allievo prediletto di Bellotti Bon, grazioso attore, discreto commediografo, animo gentile, spirito audace e intraprendente di belle e buone cose. Mette insieme una Compagnia maravigliosa, la Mariani prima attrice, Virginia Marini madre nobile, il Paladini, il Belli Blanes, il Reinach: scene nuove, abolito il suggeritore, attrezzi veri, mobili antichi, nuove combinazioni di illuminazione, allogate agli autori italiani le meglio commedie. E anche questo terzo esperimento fallisce. E, come il Bellotti Bon, Francesco Garzes, in una locanda di Chioggia, si fa saltare le cervella.

La Casa di Molière, ossia la *Comèdie Française*, è una istituzione secolare parecchio complessa. Ha un patrimonio, un assegno annuo, una Cassa di pensioni, un personale artistico fisso e fluttuante, un repertorio, una bibliotcea ecc.

La Casa di Goldoni di cui il Novelli pose la prima pietra (son sue parole) al teatro Valle la sera del 3 novembre 1900, non ha nulla di quanto costituisce la *Maison de Molière*. Non il patrimonio nè l' assegno, pur troppo: e, non essendo un Ente costituito e patrimoniale, non può neppur valersi della Cassa di Previdenza degli artisti drammatici, che è fiorente.

Un personale artistico ha la Casa di Goldoni, quello cioè della Compagnia Novelli, composta in guisa da lasciar primeggiare esclusivamente il suo valentissimo capocomico; accresciuta forse nel numero, ma non afforzata nei ruoli principali.

Il repertorio, questo almeno avrebbe potuto apparecchiarsi il Novelli, prima di venire in Roma; ma, evidentemente, neppur questo fece, poichè per esempio, gli occorsero molti giorni di laboriosissime prove per mettere in iscena il *Goldoni* e il *Parini* del Ferrari.

Le attrattive della *Casa di Goldoni* consistono dunque nella formazione di un *foyer* per gli artisti nel palcoscenico, nell' addattamento di due salette al terz' ordine a uso dei fumatori, nella soppressione della buca del suggeritore, (*) della batteria dei lumi, della orchestra, delle quinte; nell' internamento delle lampade elettriche soprastani ai palchetti. Soffici e splendidi tappeti ammortiscono i passi ovunque nell' àmbito della sala, dei corridoi, delle sale.

La luce pervade d'ogni lato egualmente sulla scena con ottica verità; le scene bellissime, le camere a parapetto, strade o boschi senza quinte, ad aria libera. Corredo e mobilio scenico di buon gusto, e di lusso: affiatamento sapiente fra gli attori, ottimo metodo di recitazione: uno spirar d'arte eletta, che dalla scena va alla sala e dalla sala alla scena.

Tutto ciò è bello, anzi è bellissimo. Ce ne fosse! ma non è la Casa di Goldoni. È la Compagnia di Ermete Novelli, anzi Ermete Novelli che per alcuni mesi dà in Roma rappresentazioni da par suo, come già le ha date altre volte coll' orchestra, colla buca del suggeritore, senza il foyer, e senza le sale per i fumatori.

Se la *Casa di Goldoni* doveva voler dire Ermete Novelli a recitare il *Burbero benefico,* essa è sempre stata anche là dove, qualunque fosse il teatro, Luigi Vestri recitava *La bottega del Caffè,* là dove Gaetano Gattinelli declamava *Il Poeta Fanatico,* dove Luigi Taddei era il Marchese della *Locandiera*, Cesare Dondini il Conte del *Ventaglio;* dove Cesare Rossi era il Monsieur Filiberto del *Curioso Accidente*, dove Tommaso Salvini è il Bonfil della *Pamela*, dove Ermete

(*) Il cupolino del suggeritore riapparve, col suo abitante, dopo poche rappresentazioni. *N. dell' A.*

Zacconi è il Fulgenzio degli *Innamorati*, dove Antonio Zerri è l'avaro della plautina *Aulularia*.

Se non che, a un tratto, e mentre l'affluenza del pubblico si manteneva più che discreta al teatro Valle, vista l'elevatezza de' prezzi, pare al Novelli che il pubblico prelodato non corrisponda abbastanza, vedi pretesa, a un disegno che lo stesso Novelli non ha potuto o voluto attuare.

Il sommo attore prende i cocci, e, invece di rappresentare del Goldoni, del padron di casa, *Il ricco insidiato, Il Ventaglio, Il medico olandese,* e altre gemme corruscanti, ridà la stura timidamente imprima, audacemente poscia, a quelle *pochades* che del teatro Valle, divenuto Casa Goldoni, avrebbero dovuto aver perduta la strada.

Ci dicono che il pubblico abbia gradito l'infrazione del programma, e accorra al *Sistema Ribaudier,* a *Mia moglie non ha chic.* Se dicessimo d'esserne lieti, i nostri lettori sanno che mentiremmo. Diremo piuttosto che il pubblico, non men che il Novelli, hanno messo le cose a posto. Poichè di *Casa di Goldoni* non è mai stato il caso, resta un lungo corso di rappresentazioni date dal Novelli e dalla sua Compagnia, aggradite giustamente dal pubblico: nulla più, nulla meno.

E sia. Tanto, Carlo Goldoni a star senza casa ci è avvezzo da più che un secolo; e non si sa neppure se, e dove, a Parigi gli dessero sepoltura. E se il nobile tentativo dell'artista genialissimo produrrà qualcosa di buono per il teatro del nostro paese, anche di questo i nostri lettori, dai quali ci accomiatiamo, sanno che saremo lietissimi.

FINE.

Allegato Primo

Togliamo, col gentile consenso dell'autore, le seguenti notizie, esattissime, da una pubblicazione assai pregevole dell' egregio Cav. Carlo Lotti Capo di Sezione nel Ministero della Pubblica Istruzione. Esse servono così a colmare una lacuna in questi ricordi, come a completare la enumerazione dei componimenti che, dal giudizio del pubblico e della stampa, passarono a quello delle Commissioni per i concorsi.

I primi concorsi ebbero luogo in Torino; quindi vennero indetti a Firenze, e da ultimo a Roma.

CONCORSI DI TORINO.

Il giorno 2 marzo 1852 fra il Governo del Regno di Sardegna, la Direzione generale dei teatri e il conduttore della Reale Compagnia drammatica, signor Domenico Righetti, si stipulò un contratto di affitto del teatro Carignano di Torino per la durata di un novennio, a cominciare dal 1° aprile 1853, fino al marzo 1862 (prorogato poi fino all' ottobre 1863).

Con tale contratto, il Righetti si obbligava di pagare al Governo un affitto annuo di lire 18,000 — depositando una malleveria di lire1500. Il Governo, dal canto suo, si obbligava di prelevare dal fitto lire 3000 annue, da destinarsi in premio agli autori delle nuove produzioni drammatiche, rappresentate dalla Compagnia reale, al Carignano, e giudicate da apposito Comitato. — Esso doveva esser composto di un membro del Consiglio di direzione, di due letterati, di un artista comico, e del conduttore della Compagnia.

Tale contratto, approvato dal Consiglio di Stato, fu promulgato con reale decreto del 14 settembre dello stesso anno 1853.

I teatri e anche tutto quanto si riferiva ai concorsi, e alla nomina delle Commissioni, dipendevano allora unicamente dal Ministero dell'Interno.

Soltanto dal 1861, con decreto reale del 31 gennaio, gli affari riguardanti i concorsi drammatici passarono al Ministero della Pubblica Istruzione.

In esecuzione del contratto sopra citato, con altro reale decreto del 29 maggio 1853 venne stabilito di accordare ogni anno tre premi a titolo d'incoraggiamento agli autori drammatici per un lavoro in versi od in prosa, che venisse rappresentato con buon esito nel corso di un anno dalla Compagnia reale, e avesse nel miglior modo adempiuto alle condizioni volute *dall'arte e dalla morale.*

La somma di lire 3000 venne così ripartita: 1° premio di lire 1400 per lavori dai tre ai 5 atti: 2° premio di lire 1000 per i lavori dai due ai cinque atti; 3° premio di lire 600 per i lavori da uno a cinque atti.

Le produzioni dovevano essere consegnate inedite alla segreteria della R. Direzione generale dei Teatri di Torino entro l'ultima quindicina di dicembre di ogni anno, senza indicazione dell'autore, con lettera suggellata.

Il Comitato, chiamato ad invigilare sul repertorio e le produzioni della Compagnia Reale, doveva leggere i lavori che gli venivano presentati, e giudicare quali di essi sembrassero meritevoli di essere ammessi al concorso, e quindi consegnarli al Carignano per la rappresentazione. Il primo Comitato venne nominato dal Ministro degli Interni con decreto 2 giugno 1853, nelle persone dei signori:

Romani cav. Felice, presidente; Capellina deputato Domenico; Bertoldi professore Giuseppe; Ventura Giovanni, artista drammatico; Righetti Francesco, direttore della Compagnia Reale.

Al Ministero dell'interno c'era poi un Consiglio

di direzione generale dei teatri, che nel 1854 si componeva dei signori:

D' Azeglio Massino, Vigna Luigi, Paravia Pier Alessandro, Turina Giovanni, Riccardi Giuseppe, Romani Felice, Brofferio Angelo, Sabbatini Giovanni, Di Breme Ferdinando, Gabaleone di Talmour Ruggiero, Castelli Michelangelo, Ferri Domenico.

***

Nel primo concorso drammatico del 1853 il Comitato non trovò nei componimenti sottoposti al suo esame, adempiute bastevolmente le condizioni stabilite, e risolse quindi di non proporre alcun premio.

Avendo intanto l' esperienza dimostrato che le norme stabilite per i concorsi potevano essere modificate affine di agevolare alla Commissione un giudizio più sicuro, e di garantire agli autori un esperimento che non pregiudicasse il voto finale, con reale decreto del 26 luglio 1854 si stabilì di accordare tre premi di lire 1400, lire 1000 e lire 600 alle tre migliori produzioni senza limitazione di atti, giacchè, come osserva la relazione che precede il decreto, non è a misurarsi il merito del componimento a seconda delle sue partizioni.

Stabiliva inoltre quel decreto che gli autori dovessero consegnare le produzioni al conduttore della Compagnia Reale, al quale spettava di giudicare se dovessero o no essere rappresentate, (il giudizio preventivo era accordato prima al Comitato).

In caso di rifiuto per parte della Compagnia di rappresentare qualche lavoro, l' autore poteva appellarsene ad una Commissione, la quale, sentito il conduttore della Compagnia, doveva giudicare se i lavori rifiutati fossero ammissibili alla rappresentazione.

Questa Commissione di appello venne composta dai signori Romani Felice, Vigna Luigi, Sabbatini Giovanni.

*
* *

Derogando dalle disposizioni contenute nel citato decreto del 17 luglio 1854, per ciò che riguarda la gradazione delle somme destinate ai premi. Nel 1854 le lire 3000 si ripartirono in tre premi uguali. I lavori premiati furono:

Riccarda Donati, di Leopoldo Marenco;
L'arte di far fortuna, di L. Bellotti-Bon;
I giornalisti, di G. Vollo.

Dodici furono lo produzioni che presero parte al concorso.

Nel 1855, al re, si propose di ripartire, a titolo d'incoraggiamento, in tre somme eguali il premio, perchè nessuno dei lavori presentati aveva gli estremi voluti pel conferimento dei premi con una graduatoria.

Le tre produzioni proposte erano:

La Clelia o Plutomania, di G. Gattinelli:
La colpa vendica la colpa, di P. Giacometti;
Il sistema di Giorgio, di T. G. del Testa.

Ma il conduttore Righetti ricorse al Ministro dell'Interno, per ottenere che le 3000 lire venissero invece erogate, a titolo di gratificazione e sussidio, a quei componenti della Compagnia Reale, che fossero giudicati di più zelo, e maggiormente bisognosi.

La domanda venne accolta, a condizione che le lire 3000 fossero divise fra i tre autori e tre attori. E così vennero date: a Gattinelli, Giacometti e a T. G. Del Testa lire 500 ciascuno; all'attore Antonio Bucciotti lire 600; all'attrice Adelaide Borghi nata Boccomini lire 500; e all'attore Giovanni Borghi lire 400.

Ma la Controlleria generale non accettò questa divisione contraria allo spirito del concorso, e le lire 3000 furono versate all'Erario.

Nel concorso 1856 furono premiate le seguenti produzionì:

Torquato Tasso, di Paolo Giacometti, lire 1400:

Le due sorelle; di T. Gherardi del Testa, lire 1000:
Ingegno e speculazione, di Domenico Francesco Botto, lire 600.

A questo concorso aveva preso parte inoltre *Emanuela la Zingara* dello stesso T. G. del Testa.

Nel concorso del 1857 vennero premiate:
La satira e Parini, di Paolo Ferrari, lire 1400:
La cameriera astuta, di Riccardo Castelvecchio, lire 1000;
Cuore di marinaio, di Davide Chiossone, lire 600.

Nel 1858 ottennero il premio:
Giuditta, di Paolo Giacometti, lire 1400;
Un matrimonio sotto la repubblica, di A. Montignani lire 1000;
Prosa. di Paolo Ferrari, lire 600.

Concorso 1859.

Cen relazione 23 giugno 1860 il Comitato dìchiara che sul concorso del 1859 nessuna produzione sembra meritevole di premio. Tuttavia consiglia di dare alcuni incoraggiamenti: e il Ministero infatti diede lire 600 a ciascuna delle seguenti produzioni:
Marcellina, di Leopoldo Marenco;
Gli spostati, di Michele Uda;
Il libro dei ricordi, di Davide Chiossone;
Majone, di Gaetano De Pasquali.

Il 1° ottobre del 1859 l' artista drammatico signor Ventura lasciò il posto che occupava nella Commissione fino dal 1853, per andare a dirigere l' Accademia dei filodrammatici di Milano.

Adelaide Ristori, nelle sere del 21 e 22 agosto 1860 recitò due nuove commedie: *Bianca Maria Visconti* di Paolo Giacometti e *Cassandra* di A. Somma. I due lavori vennero applauditi, ma più per la poesia che pel valore drammatico, e non ottennero premi.

Con decreto 31 gennaio 1861, le pratiche riguardanti il concorso, passarono dal Ministero dell' interno a quello della pubblica istruzione, e si ricostituì quindi il Comitato, che rimase composto di Felice Romani, Angelo Brofferio, Carlo Rusconi e Camillo Caracciolo di Bella.

Pel concorso 1860 il Comitato presentò la sua relazione affermando che dapprima non aveva creduto che veruna delle opere presentate raccogliesse tutti quei pregi che si richiedono per raggiungere il fine assoluto dell' arte, comecchè fossero per certo da notare in ciascuna di esse molte parti lodevoli.

« Tuttavia, venendo a più matura considerazione, e contemplando ancora l' intendimenlo del regio decreto 27 luglio 1854, il quale ricerca piutosto un merito comparativo nei lavori da premiare, stimò di non mirare in modo esclusivo al lavoro assoluto delle opere presentate, il quale rare volte risplende nei prodotti di un' arte così difficile, com' è la drammatica. Avvisò inoltre che nelle odierne condizioni dei tempi, in cui gli animi sono volti più presto allo studio della cosa pubblica e alle disputazioni politiche della stampa e del Parlamento, convenisse mostrarsi più inchinevoli a proteggere ed a confortare nella loro professione i cultori speciali e perseveranti della bella letteratura, elemento principalissimo della italiana nazionalità, che le presenti generazioni sono chiamate a restaurare in tutte le sue appartenenze. »

E propose per il premio le seguenti produzioni:

Spartaco, di Ippolito D'Aste, lire 1400;

La caduta di una dinastia, di Gaetano Gattinelli, lire 1000;

Dopo morto, di Achile Torelli, lire 600.

***

Preoccupatosi il Ministero del fatto, che quasi sempre i premi erano stati dati più per incoraggiamento che per merito, richiamò la Commissione ad una maggiore severità di giudizi.

E così il concorso del 1861 andò deserto, non essendosi trovata alcuna delle produzioni presentatesi alla gara di tale merito assoluto quale richiedevano le nuove disposizioni.

Con reale decreto si stabilì allora che le lire 3000

del 1861, si aggiungessero alle lire 3000 del 1862, formando così tre premi, uno di lire 2800, una di lire 2000, ed il terzo di lire 1200 *onde accrescere lo incitamento agli ingegni valenti di correre questo arringo nobilissimo* (Relazione a S. M. il Re).

La Corte dei conti non accettò questo riparto della somma non ispesa nel passato esercizio: Ma il Ministero provvide con altri fondi alla promessa fatta.

E così nel concorso 1862 vennero premiati:

La donna e lo scettico di Paolo Ferrari, lire 2800;

La figlia unica, di Teobaldo Cicconi, lire 2000.

I Martiri, di Ippolito D'Aste, lire 1200.

Quando fu deliberato il pagamento delle somme, nel 1862, il povero Ciccomi era morto, e le lire 2000 furono date ai suoi eredi.

A quel concorso avevano preso parte le seguenti produzioni:

Sansone, di Ippolito D'Aste; *Carlo II d'Inghilterra e Oliviero Cromvell*, di M. Aurelj: *Il duello*, di L. Muratori; *I Martiri* di I. D'Aste; *Un mazzo di rose*, di A. Salvini; *La duchessa di S. Giuliano* di F. dall'Ongaro; *Il ritorno di Colombo*, del duca di Ventignano; *Pier Antonio Vercelli*, di B. Pandofi; *La lega Lombarda*, di G. Ricciardi: *L'Ercole Serbo*, di F. Dall'Ongaro; *La figlia unica*, di T. Ciccomi; *I fuochi fatui*, di C. D'Ormeville; *L'indomani dell'ebbro*, di P. Giacometti; *Onore e disonore*, di L. Muratori; *Saffo*, di L. Marenco; *L'ultima delle code*, di G. Sabattini; *Pagano Lombardo*, di A Polverini; *Rossini a Napoli*, di L. Dasti; *Le mummie*, di G. Costetti; *Le madri galanti*, di E. Praga; *Amore e politica*, di A. Torelli; *La forza della coscienza*, di L. Gualtieri; *Ippolito e Dianora*, di G. Pieri; *Farfalle e fiori*, di R. Castelvecchio; *Gli animali parlanti*, di B. Prado; *L'uomo propone e la donna dispone*, di F. Martini; *L'eredità di un pazzo*, di F. Dall'Ongaro; *La dote* di V. Carrera; *Luisa Sanfelice*, di P. Giacometti; *Epicari e Nerone*, di I. D'Aste; *La donna e lo scettico*, di P. Ferrari; *Fasma*, di F. Dall'Ongaro.

Fu questo certamente uno dei più importanti con-

corsi per numero e per qualità di lavori presentatisi alla gara.

In seguito ad alcuni ricorsi fatti circa le difficoltà che incontravano gli autori a prender parte al concorso, stante l'obbligo di dover far rappresentare per la prima volta i loro lavori esclusivamente al teatro Carignano, il Ministero chiese il parere del signor Righetti circa l'opportunità di estendere gli esperimenti a tutti i teatri di Torino. E il Righetti rispose che n'era contento giacchè « così avrà termine questo per me ingrato malinteso che dura da 11 anni. Non pretendo indagarne le origini e tanto meno muover censura ad alcuno. Forse fu difetto del decreto che istituiva i premi. Forse i giudici nell'interpretarlo furono troppo mutevoli o troppo severi. Talvolta costretti ad esprimere voti poco lusinghieri per gli stessi premiati, tal'altra a negare o sospendere ogni giudizio, come avvenne negli ultimi due anni. » (Lettera 4 marzo 1864).

In seguito di che, con reale decreto del 6 settembre 1864 vennero estesi gli esperimenti del concorso a tutti i teatri di Torino, e nel 1865 vennero eletti membri del Comitato i signori professore Felice Scifoni di Roma e il conte Prospero Antonini.

Il concorso del 1864 diede questi risultati:

1° premio di lire 1400 a T. Gherardi del Testa per la commedia; *Il vero blasone*;

2° premio di lire 1000 a G. Costetti per la commedia: *Il figlio di famiglia*;

3° premio di lire 600 ad A. Montanari per la commedia: *Un vizio di educazione.*

Fu questo l'ultimo concorso di Torino.

La cessazione dei concorsi di Torino si deve al trasporto della capitale a Firenze e alla considerazione che nella nuova capitale esisteva già dal 1860 una simile istituzione di concorsi a premi indetti dal Governo.

Le produzioni che concorsero all'ultimo premio di Torino furono:

Il vero blasone, di Gherardi Del Testa; *Eredità di sangue*, di E. Montazio; *I nuovi ricchi*, di F. Martini (premiata poi nel concorso di Firenze); *La festa Nazionale*, di T. Cicconi; *Meglio soli che male accompagnati*, di F. Coletti; *Il sottoscala*, di G. Calenzuoli; *Un sogno d' oro*, di D. Chiossone; *Lontan dagli occhi lontan dal cuore*, di L. Sũner; *Una bolla di sapone*,

di V. Bersezio; *Il figlio di famiglia*, di G. Costetti; *Sotto il cappezzale*, di A. Montagnani; *Nobiltà*, di V. Bersezio; *La smania dei duelli*, di L. Pietracqua; *Un segreto di Stato*, di A. Montignani; *Paternità e galanteria*, di G. Del Testa; *Malo esempio in famiglia*, di L. Marenco: *I supplicanti*, di C. Nugelli (V. Bersezio); *Le ciarle assassine*, di C. Nugelli (Y. Bersezio: *Il buon nome*, di L. Pietracqua; *L'ultimo barone*, di F. Dall'Ongaro; *Gli apostoli di Norimberga*, di A. Montignani; *Tecla*, di L. Marenco; *I martiri del pregiudizio*, di A. Tirani; *I figli dell' arricchito*, di L. Muratori; *Allori e lagrime*, di R. Castelvecchio; *Ambizione e cuore*, di L. Catelli; *Leonardo da Vinci*, di G. Costetti; *Ubaldo Negroni*, di L. Salamone; *L'emancipazione del bel sesso* di M. Cuciniello; *I guastamestieri*, di L. Pinto; *La commedia italiana a Parigi*, di A. Caimi; *Un vizio di educazione*, di A. Montignani.

CONCORSI DI FIRENZE.

Nel 1860 il Governo provvisorio della Toscana emanò il seguente decreto:

Regnando S. M. Vittorio Emanuale, ecc. Il regio Governo della Toscana; Considerando che per rialzare le sorti del teatro italiano è duopo promuovere buone produzioni teatrali, decreta:

Articolo unico. Sono stabiliti due premi annui, l'uno di lire italiane 2000, l' altro di lire italiane 1000 da conferirsi agli autori delle due migliori nuove produzioni drammatiche rappresentate nel corso del-

l'anno sui teatri di Firenze, secondo le norme che verranno determinate da uno speciale regolamento.

Il Ministro della Pubblica Istruzione è incaricato della esecuzione del presente decreto.

Dato il 15 marzo 1860.

Il presidente del Consiglio dei ministri
e ministro dell' interno
RICASOLI.

Il Ministro della Pubblica Istruzione
G. RIDOLFI.

Con altro decreto del 7 luglio 1860 il secondo premio di lire 1000 venne conceduto alla *Società d'incoraggiamento dell' arte teatrale* che era annessa alla Scuola di recitazione, dandole facoltà di disporne a favore degli autori delle migliori produzioni drammatiche che si recitassero durante l' anno, nel teatro della scuola suddetta.

Con ordinanza dello stesso giorno 7 luglio 1860, venne nominata la Commissione per aggiudicare il primo premio di lire 2000, che riuscì composta dei signori cavaliere avvocato Frullani, presidente, cavaliere C. Bianchi, professore F. dall' Ongaro, avvocato G. P. Puccioni presidente della Società d' incoraggiamento dell' arte teatrale, e conte M. Carletti, coll'obbligo di presentare all' approvazione del Governo un regolamento.

*
* *

Nel primo concorso 1860-61, si presentarono per il premio di lire 2000 i lavori: *Marinella*, di G. Pieri; *Egoismo e buon cuore*, di T. G. Del Testa; *Bianca Cappello*, di F. Dall' Ongaro.

Il primo premio fu dato a Tommasso Gherardi Del Testa per la sua commedia *Egoismo e buon cuore.*

Il secondo premio di lire 1000, messo a disposizione della Società d' incoraggiamento, venne dato a Luigi Sŭner per la sua commedia *I legittimisti.*

La Commissione aveva proposto di dare al Ghe-

rardi soltanto la metà del primo premio, e Marco Tabarrini, allora direttore dell' ufficio della pubblica istruzione di Firenze, osservò, riferendo al Ministero circa la distribuzione dei premi, « che forse era a dubitarsi se la Commissione avesse facoltà di conferire soltanto la metà del premio, quando era pure in poter suo di non conferire premio alcuno, se opere veramente degne di esser premiate non erano venute a concorso. Una volta per altro che la Commissione aveva creduto di ravvisare nella commedia del Gherardi pregi non comuni, avuto riguardo anche al nome dell' autore già chiaro per molte opere drammatiche, si poteva passar sopra a questa avvertenza e piuttosto farne soggetto di speciali istruzioni per l' avvenire ».

Il Ministero dichiarò invece che la deliberazione di dimezzare il premio non consonava con le facoltà della Commissione, la quale, non avendo ancora presentato un apposito regolamento, come ne era stata invitata, doveva starsene alle norme stabilite dal decreto.

E così al Gherardi furono date le lire 2000.

Nel 1861-62 non si bandì il concorso nè per il primo nè per il secondo premio, e si rappresentarono lavori di G. Del Testa, di Giacometti, e di I. D' Aste.

Del Pieri si rappresentò *Eleonora da Toledo*, che ottenne un bel successo.

Nel 1863 la Commissione giudicatrice venne ricomposta nel modo seguente: E. Frullani, presidente, A. Vannucci, P. Puccioni, A. Ghivizzani, P. Romani, Z. Bicchierai, E. Saltini, segretari.

Essendosi poi dimesso il Vannucci, venne nominato in sua vece il signor E. Rubieri.

I lavori presentati al concorso 1862-63 furono:

Ippolito e Dianora, dramma in 5 atti e in versi di G. Pieri; *L' ozio*, commedia in 5 atti di L. Sũner; *Il vero blasone,* commedia in 5 atti di T. Gherardi Del Testa; *I nuovi ricchi*, commedia in 4 atti di F. Martini; *Paternità e galanteria*, commedia in 3 atti di T. Gherardi Del Testa.

Il primo premio venne dato metà e T. Gherardi Del Testa per la commedia *Il vero blasone*, e metà a Ferdinando Martini per la commedia *I nuovi ricchi*.

Il premio di lire 1000 venne dato dalla Socìetà d'incoraggiamento ad Achille Torelli per la commedia *Missione di donne*. E fu questa l'unica commedia ammessa in quell'anno al concorso della detta Società perchè la Società aveva bandito l'avviso in cui si dichiarava che le commedie, per essere ammesse al concorso, dovevano, fra altre cose, proporsi un intento civile. Presidente della Società era ancora P. Puccioni e segretario F. Martini.

La relazione intorno al concorso del 1863, presentata al Ministro, così comincia:

« Quando il Governo della Toscana propose, e poi quello del Re confermò, un premio al miglior lavoro drammatico da conferirsi per concorso in Firenze, volle mostrare che in questo universale commovimento della nazione italiana rinascente a nuovi destini, non si doveva nè si voleva dimenticare il teatro, che fu in ogni tempo appresso i popoli colti, bella e nobile scuola morale e civile. E davvero ridestare negli italiani il vero gusto dell'arte drammatica è un bisogno, diremmo quasi una necessità, dacchè fin qui per uggia di sospettose tirannidi, per mancanza di virili intendimenti, per vana manìa di foggie straniere e infine per le voglie guaste e divise, il buon teatro fosse fra noi presso a smarrirsi e si udissero dai più appellare sfacciatamente anticaglie e vecchiumi non solo il comico attinto dall'antica nostra commedia, ma perfino le stupende creazioni del celebrato poeta veneziano.

. . . .

« Certo, dettar regole all'arte se fu in tutti i tempi tenuto difficile cosa, impossibile quasi è da reputarsi oggi che, o stretta oltre il dovere dai freni, o lasciata troppo liberamente a sè stessa, muove scapigiata sui campi della rivoluzione e nel turbinio

delle disparate opinioni, mentre combatte ardita in traccia della perfezione, par che intenda a disfarsi.

. . . .

« Sebbene oggi si manchi quasi in Italia di vere e buone commedie, nei principali intendimenti sembra che gli autori e i critici discordino tanto fra loro. La ragione è da cercarsi nel carattere nazionale e quasi diremmo cittadinesco che la commedia, come rappresentazione di realtà, deve necessariamante serbare per essere gustata ed intesa.

Quando il poeta scrive una commedia, lo fa per castigare argutamente i difetti morali, le stranezze e le fantasticherie degli uomini, dalle quali intende sanare e distogliere gli spettatori, laonde diviene necessario che l'azione, intreccio, il suo svolgimento, ritraggano i costumi del tempo e del paese con verità scevra di ridicole esagerazioni, le quali, colorando troppo arditamente uomini e casi, riuscirebbero ad impedirne la simiglianza.

« E queste idee non mancano di ritornarvi al pensiero oggi, che, difettando di un teatro comico compiuto, ricorriamo troppo spesso a chiedere in prestito alla Francia le sue odierne commedie; le quali, sebbene abbiano grandi pregi, pure, perchè belle principalmente del gusto e del costume di quella nazione, riescono a noi il più delle volte prive di utilità e di efficacia. Molto abbiamo da imparare dai comici scrittori francesi, ma vorremmo che non fosse da noi trascurato questo loro merito principale che i nostri giovani mostrano di non tenere in pregio tanto che basti. E piuttosto che regalarci, come fanno sovente, le fiacche e sbiadite immagini di altro cielo, sarebbe bello che non trascurassero il tipo vero della nostra commedia d'azione, d' intreccio e di carattere, che qui nacque tre secoli sono, che fece la nostra gloria, che ebbe perfetti modelli tolti ad esempio dagli stessi stranieri, e fu educatrice di Carlo Goldoni.

« Se le meravigliose commedie del teatro antico italiano non fossero state, forse Moliere non sarebbe

ito tant'oltre. E di ciò giustamente ne avverte lo Scribe, forse e senza forse il primo degli scrittori comici della Francia moderna, quando si compiace di paragonare il Tartufo al fra Timoteo della *Mandragola*, dicendo che questo non solo ne sostiene la comparazione, ma lo supera in certo modo per larghezza e ordinamento nei disegno; (*Scribe, de la Comèdie en Italie et en France).*

« E quanto di là traesse lo stesso Goldoni, è ben noto senza che ci allarghiamo qui in troppe parole. »

« Anzi, i suoi capolavori ci hanno provato una volta di più che la commedia di carattere, di costume e d'intreccio è il tipo nazionale della comica italiana. Si vadano adunque ispirando ad esso i nostri giovani poeti, senza però dimenticare quali sieno i bisogni di questa età, non insensibile alla voce del buono, del bello e del vero, e scriveranno allora commedie degne del nuovo teatro nazionale. »

*
* *

Nel concorso del 1864 presero parte i lavori: *La moglie a vent' anni,* di L. Gualtieri: *Alessandro de' Medici,* di G. De Marzo; *Una società di tutti i colori,* di G. Lilla; ma non venne conferito alcun premio; e così andò deserto anche il concorso 1865 non essendo stato trovato alcun lavoro di merito notevole.

Al concorso 1864 dovevano prender parte anche F. Martini, con *Fede* e A. Torelli, con *Gli amori di corte,* ma, la Compagnia di Bellotti-Bon non giunse a rappresentare in tempo utile i loro lavori. Si sollevò il quesito se potevasi escludere dal concorso chi, per colpa non sua, non riusciva a farsi rappresentare in tempo utile, ma venne scartato.

Il commissario Rubieri si dimise nel 1865 dalla Giunta perchè eletto deputato, e in sua vece venne nominato Celestino Bianchi.

Nel 1866 il primo premio fu conferito a L. Alberti per la sua commedia *Pietro o la gente nuova* e il secondo premio non fu dato ad alcuno.

Nel 1867 il primo premio l'ebbe Achille Torelli. per *I mariti*.

Il secondo premio non fu conferito ad alcuno, sebbene al concorso fossero stati presentati cinquantanove lavori, e due fossero i premi: l'uno di lire 1000 del Ministero e l'altro di lire 840 instituito da Adelaide Ristori a favore di due commedie nuove, *che tanto per la forma quanto pel concetto possano conferire allo avanzamento del teatro italiano.*

Nella relazione di questo secondo concorso, che come dicemmo veniva indetto dalla *Società d'incoraggiamento*, la Commissione esaminatrice composta di C. Bianchi, P. Puccioni, G. Corsini, S. Pacini, C. Gargiolli, propose un conferimento di tre menzioni onorevoli alle commedie, *Senza permesso del Ministero, La scuola del matrimonio, Fuoco che scalda e fuoco che abbrucia.*

Una delle ragioni dell'insuccesso di questi concorsi al secondo premio governativo, la Commissione la trovò nel fatto che l'aggiudicazione dei premi era stabilita, per sola lettura, salvo poi a poter fare o no rappresentare i lavori premiati nel piccolo teatrino della *Società d'incoraggiamento* (quel teatrino stesse che serve ora alla Regia scuola di recitazione).

« Non solo noi — scrive la Commissione — ma tutti quelli che come noi furono più volte parte delle Commissioni da voi elette ad aggiudicare i vostri premi, si sono dovuti persuadere del difetto grave che ha il sistema dei nostri concorsi come di molti altri in Italia; giacchè è una massima ormai riconosciuta dall'esperienza, approvata dal maggior numero dei critici, la impossibilità del rettamente giudicare circa il merito assoluto e relativo di un'opera drammatica, e specialmente delle commedie, metodo da noi usato il più delle volte, e anche in questo concorso, della sola lettura. La recita sul palcoscenico di un teatro, sia piccolo, sia grande, dev'essere sola prova ad una commedia. »

E propone, per l'avvenire: « Al cominciare di ogni anno si dovrebbe aprire il concorso; le com-

medie che via via fossero presentate anonime, sarebbero esaminate da una Commissione, che giudicherebbe se ammissibili alla recita o no; se ammesse, fatte recitar subito e anche con l'assistenza dell'autore stesso che dopo l'ammissione della commedia sua potrebbe essere conosciuto; infine la Giunta dovrebbe giudicare quale delle recitate durante tutto l'anno fosse la degna del premio, quali le meritevoli di una menzione onorevole. »

Poniamo tale giudizio sotto l'occhio di coloro che, forse ignari delle esperienze fatte in passato, vorrebbero si giudicassero i lavori dalla sola lettura.

Presidente della Società d'incoraggiamento era allora Olinto Barsanti, e segretario Eugenio Checchi.

Uno dei concorrenti aveva posto per titolo al suo lavoro: *Dio v'è: l'ora di Dio tosto o tardi arriva sempre!*

Nel concorso 1868 il primo premio di lire 2000 fu dato a Paolo Ferrari per la commedia *Il duello.*

Il secondo premio non fu conferito.

Nel 1869 la Commissione giudicatrice dei premi era composta dei signori: Frullani E., presidente; Checchetelli G.; Ademollo A.; Puccioni P.; Rubieri E.; Bicchierai Z.; Saltini E., segretario.

La Commissione, nella relazione intorno al concorso al 1° premio del 1869, che non fu conferito, fra le altre cose osserva: « E veramente quando si rifletta alla odierna condizione dell'arte nostra, che, non bene certa del come, pur va tentando di formarsi delle memorie del passato, dall'indole delle differenti sue manifestazioni e anche dai buoni esempi stranieri una propria veste, un carattere suo, un che insomma che sia italiano, non abbiamo che a consolarcene e sperare; tanto quei suoi generosi conati sono belli e promettenti. Lontani però come siamo dal credere che la necessaria riforma del teatro vada compiendosi, ci sembra certo del pari che alcuni studiano seriamente l'arte drammatica, che il del buono e del vero è più che mai coltivato in sulla scena, e che la Giunta, anche quando non ha

da proporre corone, è contenta possa ripetere a sè stessa: il tempo e le cure non furono perdute ».

E fu quello certamente più fecondo e favorevole del nostro teatro drammatico. Era una gara di nobili ingegni, era una passione pel pubblico, che accorreva, come ad una vera festa, alle prime rappresentazioni di autori già celebri, o in via di diventarlo, tutti giovani, pieni di ardore, di entusiasmo.

***

Per la stretta attinenza che ha con la storia dei concorsi, crediamo non inutile trattenerci qui diffusamente di una pubblicazione riguardante il nostro teatro.

Nell'anno 1866 il commendatore Domenico Berti ministro della pubblica istruzione, affidava ad Angelo Brofferio l'incarico di dettare una relazione *Sulle condizioni della nostra letteratura drammatica nell'ultimo ventennio:* ma la morte impedì al Brofferio di por mano al lavoro, che venne affidato poi al marchese cavaliere Cesare Trevisani, il quale eseguì l'incarico avuto pubblicando un volume dal titolo; *Delle condizioni della letteratara drammatica italiana nell'ultimo ventennio* (Firenze, Andrea Bertini libraio editore, 1867).

In questo suo importante studio, il Trevisani comincia a parlare dei capiscuola della tragedia, primo fra essi il Niccolini col *Giovanni da Procida*, *Filippo Strozzi*, *Arnaldo da Brescia*, *Antonio Foscarini*, *il Moro*.

Parla quindi di C. Marenco e dei suoi lavori; *Il Conte Ugolino*, *Ezzelino*, *Buondelmonte*, *Corso Donati*, *Pia de' Tolemei*, *Corradino;* di P. Corelli e dei suoi lavori; *La famiglia dei Correggeschi di Parma*, *Ludovico il Moro*, *Farinata degli Uberti*: di I. D' Aste nel *Sansone*, e nell' *Epicari*; di L. Marenco, nella *Piccarda Donati*, *Saffo*. *Jacopo Bussolari*; di A. Gazzoletti, nel *Paolo;* di N. Giotti, nella *Lega Lombarda* e negli *Ugonotti*; di G. Pieri, nella *Cunizza da Romano*, *Gaspara Stampa*, *Diocleziano;* di Braccio Bracci, nel *Pier*

Luigi Farnese, *Luchino Visconti*, *Galla Placidia*; di F. Barattani, nel *Conte Ugo* e *Gli Anconetani;* di G. Battaglia (figlio di Giacinto), nel *Girolamo Olgiati;* di G. Montanelli, nella *Camma;* di P. Giacometti, nella *Giuditta, Godoberto, Isabella del Fiesco*, *La famiglia Lercari, Bianca Maria Visconti*, *Sofocle;* di G. B. Marsuzi, nel *Caracalla;* di G. Checchetelli, nella *Vannina Corsa*, *Guisemberga da Spoleto, Manfredi;* del Cencetti, nel *Ferdinando I*; di F. Masi, nella *Cangenia dei Tolomei*, *Razzia*; di C. D'Ormeville nella *Norma, Camma*; di C. della Valle (duca di Ventignano), nella *Medea*; di G. Micheletti, nella *Roberta dei Gherardini;* di G. Campagnia, nel *Lodovico il Moro*, *Sergio I duca di Napoli, Bosco di Dafne;* del marchese di Casanova figlio del duca di Ventignano), nel *Manfredi*; di Laura Mancini, nella *Ines de Castro;* di T. Arabia, nella *Piccarda Donati*, *Saffo*; di G. Ricciardi, nella *Lega Lombarda, I Vespri*, *Masaniello, La cacciata degli austriaci da Genova;* di L. Indelli, nel *Pier delle Vigne*; di D. Gaetani, nel *Francesco Ferruccio*; di D. Bolognese, nel *Caino* e *Prometeo*; di Mormone, nel *Girolamo Savonarola.*

Passando al dramma storico, l' autore parla dei lavori di F. Dall'Ongaro, *Ultimo Barone*, *Marco Kralievich, La Sibilla di Pompei*, *Bianca Cappello, Torquato Tasso, Camoes*, *Colombo*, *Luisa Strozzi*, *Paolo da Novi, Camilla Fua da Casale, Cola da Rienzi, Lucrezia Davidson*, *Elisabetta Regina d'Inghilterra*; di G. Sabbatini, *Alessandro Tassoni*, *Bianca Cappello*, *Piccarda Donati, Masaniello*; di D. Bolognese, *Pirati di Barateria, Maria dei Medici*, *Michelangelo Buonarroti*; di P. Corelli, *La rivoluzione di Napoli*; di M. Cuciniello, *Tommaso Chatterton*; di P. De Virgiliis, *Masaniello*; di G. Bolognese, *Giambattista Pergolese*; di D. Capranica, *La congiura dei Fieschi;* di R. Nocchi, *Masaniello ;* di L. Gualtieri, *Silvio Pellico*, *Daniele Manin;* di L. Muratori, *Anna Maria Orsini*; di M. Aurelj *Oliviero Cromwell.*

Passando alla commedia, il Trevisani parla dei lavori di P. Giacometti, *Il poeta e la ballerina*, *Siamo*

tutti fratelli, *La donna*, *La donna in seconde nozze*, *Le metamorfosi politiche*, *Inclinazioni e voti*, *La morte civile*; di Gherardi del Testa, *Una folle ambizionr*, *Viaggio per istruzione*, *Il primo dramma di un letterato*, *Vanità e capriccio*, *Le false letterate*, *Il sistema di Giorg o*, *Il regno di Adalaide*, *Il sistema di Lucrezia*, *Cogli uomini non si scherza*, *La moda e la famiglia*, *La scuola dei vecchi*, *Il padiglione delle mortelle*, *Le sç mmie Il aero blasone*, *Paternità e galanteria*, *Coscienze elastiche*; del duca di Ventignano, *Provincia e la capitale*, *Dopo 27 anni*, *La vernice*; di M. Cuciniello, *Marianna la popolana*, *Maschera nera*, *Clara di San Romano*, *Bianca Maria*, *Una insolente mala lingua*, *L' emancipazione del bel sesso*, *Neri e rossi*; di D. Chiossone, *Suonatrice d' arpa*, *La figlia di un corso*, La *sorella del cieco*, *Cuore di marinaio*. *Sogno d' oro*, *Il libro dei ricordi*, *Le astuz e di Vespina*; di V. Martini (anonimo fiorentino), *La donna di quarant' anni*, *Il misantropo in società*, *Il cavaliere d' industr a*; di F. vollo, *La birraia*, *I giornali*; di G. Sabbatini, *La coscienza privata*, *La coscienza pubblica*, *Pena morale e pena civ le*, *L' ultima delle code*; di R. Castelvecchio (conte Pullè), *La donna romantica*, *La cameriera astuta*, *La donna bigotta*; di L. Fortis, *Cuore ed arte*, *Il poeta ed il ministro*, *Industria e speculazione*; *di* F. Dall' Ongaro, *L' eredità di un pazzo*, *La luna nuova*, *Fasma e il tesoro*; di E. Castagnola, *Gliceria*; di P. Ferrari, *Dante a Verona*, *La donna e lo scettico* (da un suo primo lavoro *Lo scetticismo*), *La scuola degli innamorati*, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, *La satira e Parini*, *La poltrona storica*, *Prosa*, *Codicillo dello zio Venanzio*, *Marianna*; di M. Uda, *Gli spostati*; di D. Botto, *I retrogradi*, *La parte del cuore*, *Ingegno e speculazione*; di T. Cicconi, *La figlia unica*, *Le pecorelle smarrite*, *Peccati vecchi e penitenza nuova*, *La statua di carne La gelosia* (lasciata incompleta, finito il 5° atto da E. Sonzogno); di V. Bersezio, *Una bolla di sapone*; di F. A. Bon, Ludri; di A. Alberti, *Un matrimonio occulto*, *Un viaggio per gelosia*, *La scelta di una sposa*; di G. Gattinelli, *Plulomania*; di E. Rossi, *La*

preghiera del soldato, *Adele;* di L. Bellotti-Bon, *Spensieratezza e buon cuore, L'arte di far fortuna*; di C. Vitaliani, *Alfieri in Roma;* di L. Gualtieri, *Shakeaspeare, Il duello;* di G. Costetti, *Il figlio di famiglia*, *Le mummie. Gl' intolleranti*, *Cocle*, *Il tozzo di pane*, *Il decennio immortale*, *La fossa dei leoni;* di L. Suner, *Gentiluomini speculatori*, *I legittimisti*, *Una piaga sociale*, *L' ozio;* di L. Muratori, *Un viaggio per cercar moglie*, *L' amore ingenno*, *Il duello*, *Il compagno d' arte*, *I figli dell' arrichito*, *Il pericolo*; di L. Alberti, *Lo scettico per progetto*; *Pietro o la gente nuova*; di F. Martini, *I nuovi ricchi*; di A. Montignani, *Un matrimonio sotto la repubblica*; *Un vizio di educazione*; di I. Ciampi, *Il segretario e la contessa*, *L' avvocato*, *Il povero e la figlia del veterano*, *Il Maurizio* ossia *Casa e palazzo*; di G. d'Ormeville, *Il supplizio di un cuore*, *I fochi fatui*, *La riabilitazione col lavoro;* di A. Torelli, *Dopo morto*, *Il precettore del Re*, *La verità*, *La missione di donna*, *Gli onesti;* di C. Lorenzini, *Gli amici di casa*; di F. Poggioli, *Un colpo di Stato;* di B. Prado, *Gli animali parlanti*; di C. Luchini, *L' ambizione;* di P. Fambri, *Il caporale di settimana*; di Ploner, *I denari della laurea*; di Coletti, *Quel che occhio non vede cuore non crede*; di F. De Renzis, *Un bacio dato non é mai perduto*; di A. Brofferio, *Il tartufo politico.*

Il Trevisani chiude il libro con queste considerazioni;

« E ci sorregge l' animo, terminando questa nostra relazione, la speranza che il governo italiano, pensando seriamente ormai alla smisurata importanza del teatro nella nuova società ed agli effetti, in bene e in male incalcolabili che da esso possono risultare, voglia mettere ogni suo sforzo a incoraggiarlo della via civilizzatrice in cui solo deve mostrarsi. Se si pensa che l' Italia possiede da oltre 350 teatri, e 100 Compagnie comiche, che danno per lo meno pascolo ad oltre 100,000 spettatori di sera in sera, e di cui forse la metà non ha altra istruzione che quella che riceve per tal mezzo, si vedrà quanto importi ad un Governo di dirigere questa imponente forza

intellettuale verso il suo retto sentiero, adoperando tutti i legittimi mezzi, perchè la civiltà, la libertà, la coscienza, la famiglia e la patria non vi ricevano la minima scossa, il bello si riannodi col vero e col buono in un amplesso finale. »

Sette produzioni avevano preso parte al concorso del 1869, e cioè:

Il Re Nala, di A. De Gubernatis; *Girolamo Olgiato,* di G. Poggi; *I matrimoni*, di E Laurati; *Romodo e Remo,* di A. Ilario Massi; *Un po' di cronaca,* di L. Alberti; *Le prosperità del signor Travetti*, di V. Bersezio; *La moglie,* di A. Torelli.

Quest'ultima produzione aveva avuto tre voti favorevoli e tre contrari, e quantunque avesse la Giunta rivelato molti difetti nel lavoro, tuttavia « i pregi rimangono sempre tali e tanti che la Giunta, la quale aveva riconosciuto a pluralità di suffragio che gli altri lavori presentati al concorso non potevano esser proposti al premio, fu lungamente in dubbio se dovesse essere invece questa *Moglie* ». E se una parte della Giunta le fu contraria, egli è perchè prevalse nel concetto di quei commissari che non si dovesse conferire il premio ad un scrittore stato altra volta premiato per opera di maggior lena; molto era caduto nella esagerazione di certi diffetti già dalla Giunta in lui ripresi e corretti.

La Giunta esaminatrice, preoccupata della difficoltà in cui si trovavano gli autori che dovevano far rappresentare i loro lavori per la prima volta in Firenze se volevano concorrere; e rilevando anche il poco profitto dato dal 2° premio drammatico che non veniva quasi mai conferito, ottenne con R. decreto del 6 aprire 1870, che tutti e due i premi venissero giudicati da essa, e che fossero conferiti alle nuove produzioni rappresentate nel corso di ciascun anno sui teatri di Firenze, *anche se prima fossero state prodotte in altri teatri d'Italia.*

E con queste nuove norme venne pubblicato l'avviso di concorso del 1870, stabilendo che le produzioni venissero giudicate per *merito assoluto.*

Avvenne intanto che Stanislao Morelli cedesse il suo *Arduino d' Ivrea* a Tommaso Salvini, il quale lo rappresentò per la prima volta a Torino nel dicembre 1869.

Per tal modo il Morelli non potè prender parte al concorso del 1870. L'onorevole deputato Serristori richiamò l'attenzione del Ministero su questo fatto; e il Ministero chiese alla Giunta se credesse il caso di dar qualche segno di soddisfazione all'egregio autore. La Giunta rispose elogiando grandemente il lavoro, e dichiarando che se avesse potuto presentarsi al concorso, *l' Arduino* sarebbe stato premiato.

E allora, con decreto apposito, considerando che che dal rapporto della Giunta era risultato nessun lavoro meritevole di premio nel 1869, considerato il merito dell'*Arduino d'Ivrea*, ecc., il Ministero accordava al Morelli un premio di lire 1000.

Nello stesso tempo gli faceva conferire da Sua Maestà il Re la croce di cavaliere.

*
* *

Al concorso del 1870 vennero presentate le seguenti produzioni:

La quaderna di Nanni, di V. Carrera; *I falsi democratici* di A. Petrini; *Legge di cuore e legge di natura*, di A. Montignani; *Mutuo incensamento*, di G. Gattinelli; *Fra Monreale*, di S. Morelli; *Una eccezione alla regola*, di E. Checchi; *Aura*, di A. Anselmi; *La ragazza di cervello sottile*, di L. Alberti; *La donna d' altri*, di L. Gualtieri.

La giunta non stimò meritevole del primo premio alcuno di questi lavori, e diede il secondo di lire 1000. a Valentino Carrera per la *Quaderna di Nanni.*

La Giunta poi lodò assai il Carrera per questo suo lavoro popolare, e nella relazione al Ministro scrisse allora ciò che si potrebbe ripetere oggi stesso, e forse con maggior verita:

« Oggidì si sente più che mai il bisogno di que-

ste commedie per il popolo, delle quali più volte nei nostri rappörti avemmo a lamentare la mancanza, cercando, per quanto era da noi, d' incuorarvi i giovani scrittori.

« Infatti si grida dovunque : educate, educate il popolo alla civiltà, e poi si lascia che apprenda da spettacoli immorali lezioni di scostumatezza, di false o perverse dottrine, di vigliacca iposcrisia. A lui ignorante si tramutano sott' occhio le leggi della morale, i diritti e i doveri, la fede nella virtù, il sentimento del bene, la coscienza del male. A lui, caldo di passioni indomite, si distrugge col dubbio e con la disperazione l' idea sublime della provvidenza, quella dolcissima della famiglia e della patria, quella salutare del lavoro e del sacrificio. A lui infine che passa dalle officine alle arene per cercarsi nei dì festivi onesto ricreamento, si apprestano scene volgari e lubriche o stolte che lo rimandano al domestico tetto peggiore o più infelice di prima. Se v' ha dunque fra i giovani scrittori italiani che attendono all' arte drammatica alcuno che, poste in non cale le gonnelle caudate delle gentildonne, i milioni dei banchieri e le corone dei conti e dei marchesi, non isdegni entrare in più modesta compagnia, avvolgersi fra gente più senplice, ritrar sulla scena affetti e pensieri, passioni e virtù, ire e vizi popolareschi, in modo da cavarne esempi salutari che tocchino il cuore, che destino il buon volere, che ravvivino l'amore del bene ; a noi par debito incoraggiarlo e porgergli sinceramente la mano. »

La relazione è sottoscritta da E. Frullani, C. Bianchi, P. Puccioni, G. Checchetelli, Z. Bicchierai, A. Ademollo, G. T. Saltini.

Quanta verità, quanta altezza di sentimento !

Essendosi poi il commissario Ademollo trasferito per ragioni d' ufficio a Roma, venne nominato in sua vece il principe Lorenzo Corsini.

Nel corso 1871 il primo premio di lire 2000 fu dato a *Cause ed effetti*, di P. Ferrari, e il secondo premio di lire 1000, ai *Dissoluti gelosi*, di G. Costetti.

Nel concorso 1872 il primo premio non fu conferito, il secondo venne dato al *Ridicolo* di P. Ferrari. Avevano preso parte a questo concorso i seguenti lavori: *La coppa d'oro*, di V. Carrera; *L'onore del mar to*, di C. Lorenzini; *Le donne han ragione*, di J. Mensini; *Carlo I re d'Imghiterra*, di A. Angelelli; *Per un* M. di L. Gigli; *Volere è potere*, di G. Tessero; *Capitale e mano d'opera*, di V. Carrera; *Il ridicolo*, di P. Ferrari; *Renata*, di N. Giotti.

***

Nel concorso 1873 il primo premio di lire 2000 fu dato a T. Gherardi Del Testa per *Vita nuova*, il secondo premio non fu conferito.

Al corso del 1874 si presentarono i seguenti lavori; *Luisa*, di S. Morelli; *La fanciulla e la maritata* o *Le due sorelle* di T. G. Del Testa; *Un topo in trappola*, di L. Alberti; *L'eredità di un geloso*, di N. Panerai; *Il peggio passo è quello dell'uscio*, di F. Martini; *Alcibiade*, di F. Cavallotti, *Le compensazioni*, di G. Costetti; *Intrighi galanti*, di G. Giacosa; *La famiglia Brunetti*, di G. Giordano: *Amici e rivali*, di P. Ferrari; *Zia Teresa*, di L. Alberti.

Ma consegnarono in tempo il manoscritto alla Commissione soltanto i signori N. Panerai, F. Cavallotti, G. Giacosa, L. Alberti, e rimasero fuori concorso tutti gli altri, anche P. Ferrari.

Il primo premio di lire 2000 fu dato all'*Alcibiade*, di F. Cavallotti, il secondo all'*Eredità di un geloso* di N. Panerai.

Il Frullani, presidente dal 1860 della Commissione si dimise dalla carica, causa l'età avanzata e la salute. Il ministro, dopo aver inutilmente insistito acciò rimanesse, consentì, suo malgrado, ad accettare la sua rinunzia, e gli conferì, in segno di gradimento pei lunghi servigi prestati, la commenda.

Dal ritiro del Frullani, che coll'autorità ed attività sua, provvide sempre al buon andamento dei concorsi, comincia il decadimento di essi.

Essendo stati interpellati il principe Corsini e l'avvocato Puccioni se volevano assumerne la presidenza, rifiutarono; e l'assunse in loro vece il senatore conte Francesco Finocchietti, nel giugno 1877.

Ma dopo pochi giorni si dimisero il C. Bianchi, il P. Puccioni, il G. Cecchetelli della Commissione.

In loro vece furono nominati i signori:

Cavaliere avvocato Augusto Franchetti; professore Ermolao Rubieri; onorevole Giovanni Puccioni.

Ma poco dopo si dimette lo stesso presidente, e con lui il principe Corsini e il Saltini, segretario.

Si dimettono anche i nuovi nominati, A. Franchetti ed E. Rubieri.

Intanto al concorso del 1877 si presentava P. Ferrari con *Le due dame*, ed il capo comico Bellotti-Bon insisteva affinchè la Commmissione drammatica assistesse all' esperimento.

Pregati dal Ministero, i dimissionari accettarono di rimanere in carica fino a che fosse esaurito il concorso.

A questo concorso del 1877 presero parte i seguenti lavori; *Cuor di dònna*, di G. Betti; *Esopo*, di R. Castelvecchio; *Congiura di tiranni*, di G. Tozzoni; *Povertà in guanti*, di P. Giacometti; *Due Dame*, di P. Ferrari; *Il fratello d' armi*, di G. Giacosa.

Il primo premio di lire 2000 fu dato a P. Ferrari per le *Due Dame*, il secondo a R. Castelvecchio, per *Esopo*.

E fu questo l' ultimo concorso di Firenze.

Se ne indisse un altro nel 1878, ma non venne giudicato, atteso che non fu più possibile ricostituire la Commissione.

Essa venne sciolta nel 1878, e il capocomico Bellotti-Bon sollecitò invano il Ministero acciò venisse ricostituita per giudicare della commedia *Vita nnovissima*, di T. G. Del Testa presentata al concorso del 1878.

Quattro dei commissari dimissionari consentirono tuttavia ad assistere alla rappresentazione.

Invitato dal Ministero, l'onorevole F. Martini spedì una lista di persone che avrebbero potuto comporre una Commissione nuova.

Fu pregato anche Celestino Bianchi di rrcomporla, ma egli si rifiutò.

Bellotti-Bon avvertì nel 1879 il Ministero che il conte L. Pullè prendeva parte al concorso con la commedia *Prima bugia*, e pregava si mandasse un giurì alla rappresentazione; ma il Ministero rispose che in quell'anno non era stato indetto il concorso.

Nel 1879 si nominò una Commissione composta dei signori: Celestino Bianchi, presidente, Paolo Ferrari, Desiderato Chiaves, Raffaelle De Lellis, Piero Ferrigni (Yorick), Tommaso Salvini, Giuseppe Cerboni; coll' incarico di studiare una riforma della Scuola di recitazione di Firenze, e studiare anche se convenisse o no, mantenere i premi drammatici.

La Commissione si mostrò favorevole al mantenimento dei premi.

Della sua relazione, presentata al ministro, (relatore Yorick) non sarà inutile riportarne qualche brano:

« Non è possibile infatti dissimulare che di fronte alla quantità grande delle nostre produzioni drammatiche, spesso appare troppo piccolo il numero di quelle distinte per un certo valore relativo. E da questo v'ha chi pende a dedurre l'inutilità degli incoraggiamenti fin qni accordati agli autori d'opere teatrali; e non manca chi sollevando la questione fino all' altezza d'un principio, affermi e sostenga con larga copia di argomenti speciosi l'inefficacia assoluta degli aiuti governativi, impotenti sempre a cercare il genio quando e dove non c'è, colpevoli talvolta di favorire lo sviluppo artificiale di certe forme dell' arte che non hanno salde radici nell'indole degl' ingegni e nelle tradizioni dei popoli.

« Che anzi alcuno, spingendo la teoria alle sue ultime conseguenze, non dubitò di esserire che mai l'arte raggiunse tant' alto grado di splendore come quando, negletta e abbandonata a sè stessa, ebbe a

lottare colle difficoltà d'una situazione precaria o colle persecuzioni d'una politica sospettosa...

« Il premio ottenuto, per piccolo che sia, può cambiare in meglio le condizioni di uno scrittore esordiente dopo una prova felicemente costante, e può abituarlo a lavorare per un certo spazio di tempo senza le dolorose preoccupazione della vita quotidiana.

« Per convincersi di questo vero, basta volgere l'occhio alla breve ma significantissima pagina che contiene l'elenco degli autori drammatici premiati col premio governativo, o con premi concessi da private istituzioni. Tutti i nomi di cui va a buon diritto orgoglioso il teatro italiano si trovano scritti su quella pagina; e tutti, tranne pochissimi, sono nomi di giovani, a cui quel magro aiuto fu efficace incoraggiamento e principio di più lietà fortuna sulle scene.

« Le nostre Compagnie drammatiche, costrette come sono a vivere una vita vagabonda fra le difficoltà dell'oggi e le paurose incertezze della dimane, passando continuamente dai teatri alle arene, e dalle città più popolate e più colte, ai centri meno importanti e meno civilizzati, non possono offrire un compenso — sempre scarso e di molto dubbia esazione — alle fatiche degli scrittori, se non in ragione diretta del favore che ottengono le opere loro presso pubblici diversi d'indole e di costumi, di educazione e di tendenze, imbevuti di vieti pregiudizi o agitati dalle passioni del giorno, avvezzi al gusto della vecchia scuola drammatica o subitamente invogliati dalle nuove teorie sociali che informano troppo spesso il dramma moderno.

« Così avviene che pel desio di fama bugiarda e per le tristi necessità del vivere quotidiano, i giovani autori siano fatalmente trascinati a sollecitare le passioni ed i gusti della parte più numerosa e men colta delle platee: a preferire le vuote declamazioni che sollevano gli applausi della folla allo studio dei caratteri che piace alle persone istruite e

gentili; a subordinare le ragioni dell'arte ai bisogni della cassetta o alle suggestioni della vanità.

« Il gran numero dei drammi spettacolosi, delle commedie sguaiate e indecenti, delle produzioni barbaramente scritte o barbaramente tradotte in una lingua sciatta e bastarda, che infestano oggidí il teatro italiano, non ha forse altra origine che quella del bisogno di vivere e della difficoltà di procurarsene i mezzi. »

Per queste ed altre considerazioni, la Commissione propone al Ministero:

1° Che il premio sia conferito secondo criteri di merito assoluto e non di merito reletivo;

2° Che le tremila lire annue segnate in bilancio vengano divise con giusta proporzione e secondo il prudente apprezzamento dei giudici del concorso, fra uno o più lavori drammatici — ma in nessun caso in numero maggiore di tre — previa relazione motivata su tutte le opere presentate alla gara, e sempre sotto l'approvazione del Ministro della pubblica istruzione.

La Commissione infine fece voti affinchè si conservino al teatro per gli anni successivi le somme dei premi caduti in economia: ove alcune volte i giudici del concorso stimassero conveniente di non esaurire in premiazioni l'intiero assegno stabilito in bilancio.

Il Ministero fece fino al 1881 molte altre pratiche per mezzo del prefetto di Firenze e di autorevoli persone per ricomporre, sotto la presidenza del signor Zanobi Bicchierai, una nuova Commissione aggiudicatrice dei premi; ma tutto riuscì inutile: i concorsi di Firenze non si bandirono più.

CONCORSI DI ROMA.

Con reale decreto dal 18 maggio 1882 vennero approvate alcune norme per la erogazione della somma stanziata nel bilancio del Ministero della pubblica istruzione per aiuti a pubblicazioni di opere

utili per le lettere e per le scienze, e all' incremento di studi sperimentali e dell'arte drammatica e musicale.

L' art. 1.° lettera *g*, di queste *norme*, diceva:

Potranno essere incoraggiate le opere drammatiche e musicali che, rappresentate su parecchi teatri d' Italia, riscossero pubblica ed unanime approvazione.

. . . .

Art. 3. La Commissione all' uopo istituita presso il Ministero della pubblica istruzione darà parere sulle domande di aiuti ad opere drammatiche e musicali, di cui alla lettera *g*.

. . . .

Art. 5. I pareri della Commissione dovranno indicare le condizioni, alle quali l' aiuto potrà concedersi; e i pareri stessi potranno essere pubblicati nella *Gazzetta ufficiale del Regno* e nel *Bollettino ufficiale del Ministero della pubblica istruzione.*

Art. 6. Dei lavori che ebbero aiuto sarà data notizia nella *Gazzetta ufficiale* e nel *Bollettino* suddetto.

Con successivo reale decreto del 25 maggio 1882 venne istituita in Roma la Commissione permanente per l' arte musicale e drammatica, sotto la presidenza del Ministro, della pubblica istruzione, coll' incarico di dare il suo parere su tutte le questioni relative all' arte musicale e drammatica, ed intorno a tutto quanto si riferisce all' arte stessa.

Nelle trattazioni gravi e speciali la Commissione ebbe facoltà di chiamare nel suo seno quelle altre persone che stimasse più adatte ad aiutarla, senza però che venisse loro accordato diritto di voto.

La Commissione poteva essere convocata anche in sezioni separate.

Ogni due anni due dei suoi componenti designati dalla sorte dovevano uscire di ufficie nè potevano essere immediatamente rieletti.

La Commissione musicale drammatica venne com-

posta di dieci membri, dei quali quattro scelti fra i maestri di musica, quattro fra gli autori drammatici uno fra i critichi d' arte musicale ed uno fra i critici d' arte drammatica.

I primi nominati, con regio decreto 5 gennaio 1883, a far parte della Commissione furono:

Per la sezione musicale:

Verdi Giuseppe, Marchetti Filippo, Boito Camillo, Ponchielli Amilcare, Filippi Filippo.

Non avendo creduto l' illustre Verdi di accettare l' incarico, venne nominato in suo luogo il maestro Lauro Rossi.

Per la sezione drammatica:

Fortis Leone, Cavallotti Felice, Giacosa Giuseppe, Torelli Achille, Ferrigni Coccoluto Pietro (Yorik).

Scaduto il Giacosa nel 1886, viene nominato in suo luogo Paolo Ferrari; e in luogo del dimissionario Achile Torelli, è nominato nel 1888 Pietro Calvi.

Con reale decreto del 23 febbraio 1888 il capo di divisione, commendatore Costetti, è delegato a rappresentare il Ministro nelle sezioni separate; e con altro decreto di pari data il numero dei commissari viene portato da dieci a ventidue, undici per la parte musicale e undici per la parte drammatica, la quale rimase così costituita:

Fortis Leone, Cavallotti Felice, Ferrari Paolo, Calvi Pietro, Ristori Adelaide, Berserzio Vittorio, Rossi Ernesto, Carrera Valentino, Verga Giovanni, Leopoldo Pullè, Piero Coccoluto Ferrigni (Yorik).

Erano stati ufficiati anche i signori Salvini Tommaso, De Renzis Francesco, Martini Ferdinando, ma non accettarono.

*
* *

Siccome dal 1877 non si erano più indetti concorsi, e la Commissione drammatica istituita fino dal 25 maggio 1882 indugiò fino al 1888 a ripristinarli, così non sarà male indicar brevemente il dibattito sorto in questo lasso di sei anni, pro e contro la ripristinazione dei detti concorsi.

*
* *

La Commissione drammatica, come abbiamo detto, istituita nel 1882 si radunò la prima volta il 7 maggio 1883, e fra gli ordini del giorno vi erano i seguenti.

« Vedere se sia da riattivare il concorso a premi per le migliori produzioni, e, nel caso negativo, in che altro migliore e più efficace modo giovare al medesimo intento dell' incoraggiamento, cioè a ben comporre per il teatro nazionale. »

Alcuni commissari fecero notare che, ove la Commissione votasse contro il riattivamento del premio, la somma per esso stanziata sarebbe cancellata dal bilancio. Tutti si accordarono nello stabilire che la somma venisse mantenuta, e si approvò il seguente ordine del giorno presentato dal commendatore Ferrigni (Yorik):

« La Commissione delibera di sospendere ogni decisione in proposito finchè ciascuno dei suoi membri abbia modo di studiare e cercare un mezzo efficace d' impiegare la somma stabilita o da stabilire in bilancio sia per concorso a premi, sia per altra forma qualunque, e quindi ne riferisca ad una nuova riunione della Commissione.

Intanto commette alla sezione drammatica la cura di proporre la conveniente erogazione per le somme già accumulate e proveniente dai bilanci anteriori. »

Nella seduta successiva (10 maggio 1883) venne deliberato il seguente ordine del giorno.

« La sezione drammatica è di parere che debba senza indugio bandirsi per l' anno presente (1883) in ordine al decreto 15 marzo 1860 del Governo della Toscana, il concorso ai premi governativi per le migliori produzioni drammatiche rappresentate a tutto dicembre 1884 sui teatri di Firenze, e ciò in via provvisoria e senza pregiudizio delle risoluzioni ulteriori nell' argomento dei concorsi in genere;

« Che nella seduta di domani la Commissione a

sezioni riunite debba essere interrogata intorno al modo d'impiegare le somme derivanti dai bilanci del 1882 ed anni antecedenti. »

Nella seduta plenaria del giorno 11 venne quindi approvato il seguente ordine del giorno proposto dal comm. Fortis:

« La Commissione, considerando che il conferimento dei premi drammatici di anno in anno dal 1878 a tutte il 1882, essendo mancato per cause affatto indipendenti dalla volontà degli autori, mentre era tuttavia in vigore la legge che conferiva quei premi, e la relativa somma rimaneva stanziata nei singoli bilanci;

« Per il rispetto al diritto degli autori, che nei detti anni fecero rappresentare i loro lavori nei teatri fiorentini e alla legge sopra mentovata;

« Delibera: delegarsi ad una apposita Commissione nominata dal Ministero, l'incarico di pronunziarsi sul merito comparativo dei singoli concorrenti riportando di anno in anno i premi di ciascun concorso, secondo le prescrizioni del decreto 15 marzo 1860. »

Si astennero dalla votazione di quest' ordine del giorno i signori Giacosa, Cavallotti, Torelli perchè autori di opere rappresentate nei teatri fiorentini, con dichiarazione di concorrere ai premi.

Un altro ordine del giorno (8 novembre 1883) propone che le somme cumulate in bilancio per premi agli autori, insieme col provento delle tasse teatrali, siano destinate allo scopo di sovvenire le istituzioni ed i teatri. (*).

(*) Il Municipio di Torino avendo a quel Teatro Carignano, intisolata alla Città, la Compagnia di Cesare Rossi, bandì un concorso negli anni 1882-1883: furono premiate Il *Conte Verde* di Giuseppe Giacosa e *Libertas* di Giuseppe Costetti: la prima, una gloria Sabauda: la seconda, la ricostruzione della Repubblica bolognese sul finire del secolo decimottavo.

*
* *

Assorbita poi da altri lavori, la Commissione non riprese che nel 1888 lo studio della questione riguardante i premi drammatici.

Infatti, nella seduta del 7 febbraio 1888, considerando che le somme rimaste giacenti in bilancio per premi drammatici non possono essere erogate ad altro scopo, delibera di servirsene per conferire una volta tanto due premi vistosi. Si delibera ancora che da questo nuovo concorso siano escluse le opere drammatiche uscite negli ultimi cinque anni.

E viene approvato il seguente ordine del giorno:

« La Commissione chiamata a suggerire quale uso si debba fare delle somme già destinate a premi drammanitici e non erogate nell' ultimo quinquennio;

« Considerando che tali somme non possono sottrarsi allo scopo cui furono destinate per legge;

« Opina doversi destinare la somma giacente ad un concorso straordinario per premi a lavori drammatici. »

Viene inoltre deliberato che i due premi siano, il primo di lire 10,000, il secondo di lire 5000, e che la Commissione giudicante il concorso sia la stessa Commissione permanente per l' arte drammatica, la quale si varrà all' uopo di tutte le facoltà concessele dal decreto della sua istituzione.

Ecco l'avviso del primo concorso indetto in Roma;

MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti.

È aperto un concorso a due premi; uno dei quali di lire diecimila (10,000) e l' altro di lire cinquemila (5000) da attribuirsi alle due migliori produzioni drammatiche originali e di autore italiano, rappresentate sui teatri d'Italia nell' intervallo fra la pubblicazione del presente avviso e il dí 31 dicembre 1889.

Potranno concorrere al premio di lire diecimila soltanto le produzioni che consteranno di un numero di atti non minore di tre. Al premio di lire cinquemila saranno ammesse le produzioni drammatiche senza limitazione nel numero degli atti.

Saranno escluse dalla gara tutte le produzioni che avessero precedentemente concorso ad altro premio, e quelle la cui prima rappresentazione fosse anteriore alla data del presente avviso.

Per concorrere utilmente ai due premi suddetti, le produzioni originali italiane dovranno essere state effettivamente rappresentate sui principali teatri di Roma, Bologna, Firenze, Genova, Milano, Napoli, Palermo, Torino e Venezia, o almeno in tre della città menzionate, compresa sempre nel numero la città di Firenze, in omaggio al decreto di istituzione dei premi, e la città di Roma, per riguardo alla sua qualità di capitale del Regno; e nello spazio di tempo fra la data del presente avviso e il gioruo 31 dicembre 1889.

Gli autori che vorranno cimentarsi nella gara dovranno far pervenire al Ministero dell' istruzione pubblica (Direzione generale delle Antichità e Belle Arti) due esemplari manoscritti della produzione presentata al concorso, accompagnandoli coi documenti più sotto indicati, e con una lettera dichiarante:

1° Che il componimento concorre al premio;

2° Che la produzione non fu mai rappresentata anteriormente alla data del presente avviso;

3° Che non è una riduzione o adattazione qualunque di altro lavoro.

E tutto ciò non più tardi del 31 dicembre 1889, nel qual giorno il concorso rimarrà chiuso definitivamente.

I documenti necessari ad adire il concorso saranno quelli attestanti l' effettiva rappresentazione del lavoro drammatico presentato alla gara nei teatri delle città sopra indicate, e dovranno portare il visto degli uffici di Questura di ciascuna città.

È in facoltà dei concorreuti di accompagnare il

menzionato deposito, tanto con certificati di rappresentazione dell' opera loro in altre città e sopra teatri minori, esclusi sempre i teatri di Società filodrammatiche e le rappresentazioni di beneficenza, quanto con esemplari a stampa di recensioni critiche relative all' opera stessa; affinchè ne sia tenuto conto nel giudizio comparativo instituito sopra i lavori presentati al concorso.

Il giudizio è deferito alla *Commissione permanente per l' arte musicale e drammatica (Sezione drammatica)* istituita presso questo Ministero dell' istruzione pubblica, la quale, entro il 30 giugno 1890, farà al Ministero le sue proposte circa il conferimento dei premi, con relazione motivata, da pubblicarsi a suo tempo per le stampe.

La Commissione giudicherà secondo criteri di merito assoluto, e potrà ugualmente restringere le sue proposte al conferimento di un solo premio, o rinnovare per ambedue i premi il concorso nell' anno successivo.

Roma, 22 febbraio 1888.

Per il ministro: FIORELLI.

*
* *

Nel marzo 1889 moriva l' illustre P. Ferrari, che poco prima erasi dimesso da membro della Commissione per prender parte al concorso bandito con l' avviso pubblicato sopra, e veniva surrogato da Anton Giulio Barrili.

E per prender parte allo stesso concorso si dimettevano F. Cavallotti e V. Carrera.

Questo avviso di concorso venne preceduto da una bella relazione presentata al Ministro dell' istruzione pubblica (P. Boselli) dal commissario P. Ferrigni (Yorik), nella quale egli spiega le ragioni che indussero la Commissione permanente a proporre il concorso e a dettarne le norme, le quali variano

in alcune parti da quelle seguite nei concorsi antecedenti.

Presero parte al concorso le produzioni seguenti: *Colpo di stato* di V. Carrera, *Giacinta* di L. Capuana, *Agatodemon* e *Lea* di F. Cavallotti, *Nera* di C. Chiusoli, *Mala vita* di S. Di Giacomo e A, Cognetti *Fulvio Testi* di P. Ferrari, *Pace in guerra* di G. C. Ferrario, *Esmeralda* di G. Gallina, *Di notte* di S. Lopez, *Carcere preventivo* di L. Marenco, *Maestro Zaccaria* di L. Pilotto, *Gli inconven enti del divorzio* di E. Reggio, *Castore e Polluce* di C. Ruberti, *Il colonnello di Chevry* di C. Sinimberghi.

Le radunanze della Commissione si protrassero dal 3 al 27 di marzo. Ogni lavoro venne letto prima da ciascun commissario separatamente, e poi innanzi a tutta la Commissione, e su ognuno si fece una relazione motivata.

Le votazioni vennero fatte a scrutinio segreto. Furono esclusi dal concorso i lavori *Neva* e *Gli inconvenienti del divorzio*, perchè mancavano di alcuni documenti.

Furono poi escluse, perchè riduzioni di altro lavoro, *Giacinta* e *Mala vita*.

Compiuti i lavori, venne presentato al Ministro il seguente ordine del giorno Fôrtis, accettato ad unanimità:

« La Commissione drammatica, dopo un attento e scrupoloso esame dei lavori presentati al concorso, e dopo la eliminazione di alcuni fra essi per motivi che si riserva di svolgere nella relazione al momento di assegnare il primo premio, si trovò di fronte a due lavori che giudicò eguali di merito e per l'importanza del concetto e di forma, e per pregio artistico dello svolgimento scenico, sancito da continui e reali successi: l'*Agatodemon* di F. Cavallotti e il *Fulvio Testi* di P. Ferrari, nomi di autori che onorano altamente l'arte drammatica contemporanea.

E però delibera di accordare ad unanimità il primo premio ad entrambi, dividendo fra essi in parti eguali la somma delle lire 10,000, ma intendendo e

dichiarando che da questa divisione non può restare in alcun modo scemato il valore artistico del primo premio ad entrambi concesso ».

E così la Commissione unanime deliberò di proporre al Ministro, i seguenti premi:

Agatodemon e *Fulvio Testi,* due primi premi, lire 5000 ciascuno:

Esmeralda lire 4000;

Di notte, lire 1000.

Il Ministro accettò la deliberazione, ed i premi vennero conferiti secondo la fatta proposta.

Si obbiettò da alcuni che non era in facoltà del Ministro di dividere i premi, dovendosi invece accordarli interi come erano promessi dall' avviso di concorso, o non conferirli addirittura:

Si può rispondere che, come era in facoltà del Ministro di non accordarli affatto, così poteva negarli per metà. Si aggiunga poi che molti esempi dei concorsi antecedenti, non mai impugnati, confortavano il Ministro a poter così fare.

*
* *

Esaurito così il primo concorso, la Commissione presentò la relazione al Ministro (relazione Fortis) con la quale si proponeva di bandire il secondo concorso di Roma, come avvenne infatti. Il concorso ebbe luogo dal 11 gennaio 1890 a tutto giugno 1891. I premi stabiliti forono: uno di lire 4000, uno di 3000, uno di 2000.

E mentre prima si era stabilito che le rappresentazioni valide fossero limitate a cinque città, ora furono estese a nove, e cioè: Bologna, Firenze, Genova, Milano, Napoli, Palermo, Roma, Torino e Venezia. Venne poi permesso che in luogo di due manoscritti, gli autori potessero presentare due copie stampate del lavoro. Le altre condizioni di questo secondo corso non variarono da quel del primo.

Frattanto la Commissione drammatica, che era composta di undici commissari, venne sciolta con

regio decreto 5 marzo 1891, e con lo stesso decreto ricostituita, fissando il numero dei suoi componena cinque.

Gli eletti furono: Adelaide Ristori, Leone Fortis,

Piero Coccoluto Ferrigni, Giacomo Brizzi, Augusto Franchetti,

Convocata al Ministero della pubblica istruzione il 16 ottobre 1891, la Commissione drammatica terminò i suoi lavori il 21 dello stesso mese.

E siccome la marchesa Ristori e il commendatore Ferrigni avevano dichiarato di non poter intervenire alle sedute convocate per la giudicazione del concorso, così il Ministero nominò in loro vece due supplenti nelle persone dei signori commendatore Achille Torelli ed Edoardo Boutet.

La disposizione emanata dal Ministro della pubblica istruzione riguardo alla Commissione permanente per le belle arti, che cioè la Commissione stessa dovesse scegliere nel suo seno il presidente e il segretario, venne per analogia osservata anche per la Commissione drammatica, la quale elesse nel suo seno il presidente nella persona del commendatore L. Fortis, e il segretario nella persona del signor E. Boutet.

I lavori drammatici che presero parte al concorso furono i seguenti:

L' amore sui tetti, commedia in 3 atti di A. Novelli; *Serenissima*, commedia di 2 atti di G. Gallina; *Il Baiardo*, commedia in 3 atti di S. Lopez; *Il passaggio di Venere*, commedia in 3 atti di G. Mariani e A. Tedeschi; *Speranze della patria*, commedia in 3 atti di G. Giordano; *Corsa al marito*, commedia in 1 atto di A. Testoni; *Vàrsavia*, dramma in 1 atto di V. Carrera; *La moglie ideale*, commedia in 3 atti di M. Praga, il quale concorse anche subordinatamente con la commedia *Le vergini*.

La Commissione fu costretta, non senza rammarico, ad escludere dal corso tre commedie: *Serenissima*, *Varsavia* e *Le vergine*, dandone le seguenti ragioni:

« *Serenissima* non potè essere ammessa perchè è scritta in dialetto veneziano; ora, tanto il concetto generale che informa il manifesto del presente concorso, quanto le tradizioni di tutti quelli aperti già per cura del Governo dal 1860 in poi, persuadono che si volle promuovere l'incremento del teatro italiano e non già della commedia vernacola, ancorchè ognuno debba riconoscere il merito di quest' ultima, dalla quale la nostra scena può ricavare senza fallo utile ammaestramenti ed esempi. È poi rincresciuto alla Commissione che tale esclusione dovesse colpire appunto un' opera composta in quell' idomia veramente fatto per il dialogo comico, che fu illustrato dal sommo Goldoni ed è stato recentemente rimesso in onore da una schiera di valenti autori, fra i quali primeggia lo stesso signor Gallina ».

Le altre due commedie non avevano intieramente adempiuto le condizioni prescritte dal manifesto. *Varsavia* non era stata recitata a Firenze, e la prima rappresentazione delle *Vergini* era stata anteriore di pochi giorni a quello in cui doveva aprirsi la gara, cioè al 1° gennaio 1890. Sebbene queste mancanze, lealmente dichiarate dagli autori medesimi, fossero indipendenti dalla loro volontà, non era in facoltà della Commissione di ammetterli al concorso. Poichè il manifesto costituisce un quasi contratto d'indole pubblica, e il caso di forza maggiore, se può scusare l'inadempimento di un obbligo, non vale a far nascere un privilegio che tornerebbe a vantaggio degli uni e a scapito degli altri; la Commissione è vincolata invece, di fronte a tutti, ad osservare e a far osservare le norme tassativamente dettate. Dispiacque bensì che, per queste ragioni giuridiche, andasse escluso dal concorso un provetto e riputato campione del teatro italiano quale è il signor Valentino Carrera, e che un giovine e promettente scrittore, il signor Marco Praga, non potesse prendervi parte con quello che, per comune giudizio, è il suo più geniale lavoro.

Dopo ciò, le commedie da esaminarsi erano ri-

dotte a sei, ma la Commissione, con una sua importante ed elaborata relazione, conchiude che non si dovesse conferire alcun premio, e che le somme rimaste disponsibili, fossero ripartite in premi da darsi nei futuri concorsi.

E per ovviare ad alcuni inconvenienti verificatisi nei concorsi passati, che cioè qualche lavoro non ha potuto prender parte al concorso perchè non fu rappresentato in tempo nelle tre città stabilite, o perchè venne rappresentato qualche giorno innanzi alla data fissata dal concorso stesso, la Commissione propose di dare una data retroattiva ai futuri concorsi e di permettere che quei lavori i quali, allo scadere del concorso, non riuscissero a esser rappresentatí in tempo nelle tre città, potessero presentarsi al concorso successivo.

Il Ministero accolse le proposte e indisse l'avviso del 3° concorso ai seguenti premi:

Primo premio lire 6500, secondo premio lire 4000, terzo premio lire 1500, premio speciale per i lavori in un solo atto, lire 2000, da attribuirsi alle quattro migliori produzioni drammatiche originali di autore italiano, scritte in lingua italiana e rappresentate nei teatri d'Italia dal 1° maggio 1891 a tutto agosto 1892.

Stabilì inoltre che la Commissione dovesse giudicare, non secondo criteri eclusivamente relativi di raffronto fra i lavori presentati alla gara, ma secondo la valutazione del merito intrinseco di ciascun componimento, considerato per sè stesso. E perciò la Commissione avrebbe potuto anche non aggiudicare o l'uno o l'altro dei premi e anche nessuno.

Nel primo concorso di Roma si volle dividere come già in passato, i premi secondo il numero degli atti, e cioè: al premio di lire 10,000 potevano concorrere produzioni le quali si componevano di almeno tre atti; e al premio di lire 5000 i lavori senza limitazione di atti.

Al secondo concorso si precisò meglio, come già accennammo più sopra, questa divisione. Il premio di lire 2000 venne esclusivamente riservato per i lavori in un atto.

Le ragioni che consigliarono i commissari a stabilire un premio speciale per i lavori in un atto, furono svolte ampiamente, e giova qui farne un cenno. La cresciuta attività della vita moderna e lo svolgersi sempre più rapido di essa, così per le preoccupazioni materiali, come naturalmente anche per le artistiche, danno una ragione del limitare, o meglio concentrare nel più breve spazio di tempo il maggior effetto possibile. In Francia si è dibattuto non è molto, se sia conveniente sorpassare in un lavoro teatrale la misura di tre atti. Si aggiunga che un' opera d' arte può essere più o meno bella o perfetta, indipendentemente dalla sua dimensione, e che in Italia, poi, la produzione teatrale in un atto aveva già dato ottimi risultati.

***

La Società degli autori drammatici, preoccupandosi del fatto che dal 15 aprile al 13 agosto dell' anno sopra detto non ci sarebbe stata in Roma alcuna Compagnia drammatica, e che per tale mancanza alcuni autori non avrebbero potuto prender parte al concorso, si rivolse alla Commissione permanente governativa per sapere se fosse stato possibile ottenere una proroga.

La Commissione rispose negativamente, come in caso simile fece già riguardo alla proposta Bellotti-Bon da noi sopra citata, perchè « a tale proroga non si può addivenire se non quando e finchè nessuno abbia dichiarato di voler prender parte al concorso bandito: e ciò perchè il quasi contratto si perfeziona soltanto allorchè qualche persona abbia accettate le condizioni del bando di concorso; nel qual caso sarebbe nato un vincolo obbligatorio per cui le condizioni stesse, e quindi anche i termini, non potrebbero in alcun modo alterarsi. Che se ciò invece non sia avvenuto (che nessuno, cioé, abbia dichiarato di voler concorrere), il Governo è libero

d'introdurre, nel bando di concorso, le modificazioni che stimasse opportune ».

Un gruppo di otto autori, i quali, non poterono infatti, per la difficoltà sopra detta, prender parte a concorso, fecero anch'essi domanda collettiva per ottenere una proroga, ma senza frutto.

Tre autori soltanto poterono presentarsi alla gara: Comillo Antona Traversi con *Le Rozeno*, Marco Praga con *Alleluja*, Giannino Antona Traversi con *La mattina dopo*.

Il primo premio non fu conferito; toccò il secondo alle *Rozeno*, il terzo all'*Alleluja* e un incoraggiamento di lire 1000 alla *Mattina dopo*.

Nella relazione presentata al Ministro, la Commissione dichiara di aver discusso a lungo se non fosse stato il caso di suggerire altri espedienti affinchè fosse facilitata agli autori la via dei concorsi, e questi riuscissero ad essere la vera espressione del movimento intellettuale del teatro, ma concluse negativamente.

E infatti tre soli mezzi ci sarebbero stati: abolire a obbligatorietà dell'esperimento sulle scene di Roma e Firenze: ma contro questa soppressione stanno le ragioni artistiche, morali, e sopratutto legali, addotte per il concorso 1891: rinunciare ad ogni esperimento scenico — ma questo, per lavori essenzialmente teatrali, non sembra cosa neppur discutibile, specialmente dopo i risultati di tentativi che si sono fatti in questo senso (vedi concorsi di Torino): imporre e regolare l'esecuzione dei lavori concorrenti alla gara sulle scene di quei teatri; ma questo non sarebbe possibile se non collegando tale diritto nel Governo coll'onere di una sovvenzione ad una o più Compagnie drammatiche.

La relazione accenna poi diffusamente alle ragioni che la indussero a non proporre il conferimento del primo premio (lire 6.500). Se nelle *Rozeno*, essa osserva, il pregio principale che s'impone anche al pubblico è quello — pur essenziale in lavori scritti per scene — della grande teatralità, se è lodevole

in essa la vigoria della condotta di alcune scene e nel disegno e nel colorito di qualche carattere, un difetto essenziale le viene dall' argomento, dall' ambiente in cui la commedia si svolge, e sopratutto dal modo con cui questo ambiente é presentato al pubblico: anche senza fermarsi a notare che argomento ed ambiente hanno troppo diretta provenienza dal primo atto della *Fernanda*, e sopratutto dalle *Vergini* del Praga, perchè non resti attenuato al lavoro il merito dell' originalità nel concepimento e nell' osservazione.

È fuor di dubbio che il primo atto, in cui l' autore fa la presentazione dei personaggi e la postura dell' ambiente, è colorito con tanta crudezza di tinte da destare nello spettatore — così come nel lettore — un senso profondo di disgusto, di ripulsione, che l' autore è poi costretto a dissipare dall' animo del pubblico, a forza di arte, che talora, come nel finale del terzo atto, esagerandosi nello sforzo, diventa artificio.

E siccome erasi sollevata, massime nei giornali, una viva polemica intorno alla maggiore o minore facoltà che poteva avere la Commissione di astrarre nei suoi giudizi da quelli dati dal pubblico, la Commissione ha osservato: *Le Rozeno* ebbero incontrastabilmente un successo pieno, caldo, costante, davanti a pubblici diversi per gusto, per consuetudini; tanto che si può dire lo abbiano avuto davanti al grande pubblico italiano, perchè ottenuto in tutte le grandi città italiane. Ora la Commissione non crede che, nel giudicare un lavoro scenico relativamente ad un concorso, si possa non tener conto alcuno di un simile fatto. Certo però il successo non può essere il solo, nè tampoco il principale criterio di questo giudizio. Chi pretendesse che, davanti al successo, il giudizio della Commissione debba sopprimersi e ammutolire, accontentandosi di constatarlo e di sanzionarlo, richiederebbe cosa contraria allo spirito dell' istituzione e alla lettera del programma. Il dovere e il còmpito della Commissione è quello di

analizzare e di sezionare ogni successo, per quanto baldanzoso le si presenti davanti, ma non può naturalmente nè deve fare astrazione assoluta da esso, imperocchè ogni sucesso, quando sia reale, generale e costante, ha, novanta volte su cento, la sua ragione d' essere.

Dette poi le ragioni per le quali, assegnando il secondo premio alle *Rozeno* concedeva il terzo all' *Alleluja* e proponeva un incorggiamento di 1000 lire alla *Mattina dopo*, lavoro ricco di arguzie, pieno di vivacità, garbatamente satirico, ma mancante della spina dorsale di una vera commedia, la Commssione suggerì al Ministro (F. Martini) di aggiungere le somme del primo premio e del lavoro in un atto non concedute, a quelle disponibili per il concorso venturo.

Il Ministro accettò la proposta e indisse il quarto concorso di Roma, dal 1° settembre 1892 al 31 agosto 1893, coi seguenti premi:

primo premio, lire 5000;
secondo premio, lire 3000;
terzo premio, lire 2000;
Premio speciale per i lavori in un solo atto, lire 1500.

A tale concorso vennero ammesse anche quelle produzioni che al 31 agosto 1892 non poterono, per cause indipendenti dalla volontà dell' autore, compiere gli esperimenti obbligatorî per il concorso dell' anno 1891-92.

Si presentarono al concorso:

I Disonesti di G. Rovetta; *Il Dottor Müller* di G. M. Scalinger; *Dura Lex* di G. Antona Traversi; *Il segreto* di S. Lopez; *Satana* di F. Caputi; *Il Cieco* di F. Bernardini; *Il Vortice* di E. A. Butti; *Perla* di G. M. Scalinger; *La signorina Morenos* di I. Mastropasqua; *Il Re di Molinella* di L. Pilotto; *Il bell'Orfeo* di C. Ruberti.

La Commissione, intanto, con Reale decreto del 4 settembre 1893 era stata aumentata da cinque a setti membri, riuscendo così composta: Leone Fortis, presidente, marchesa Adelaide Ristori, Edoardo

Boutet, Giacomo Brizzi, Augusto Franchetti, Michele Uda.

Nella relazione presentata al Ministro (F. Martini) la Commissione volle, con lodevole pensiero, riassumere l' argomento di tutti i lavori esaminati, vagliando a lungo i loro pregi e difetti. Essa osservò poi con compiacenza che, mentre nell'anno scorso, nel presentare i risultati di quel concorso, non ha potuto tacere le apprensioni che la scarsezza del raccolto aveva lasciato nel proprio animo sulla fecondità del terreno e sulla efficacia di questa istituzione a raggiungere lo scopo pel quale venne fondata — quello di renderlo produttivo — era lieta e confortata oggi di poter annunciare dissipate in gran parte quelle apprensioni dai risultati di quest'anno — largamente promettenti per l' avvenire del teatro italiano — nei quali vedeva indizi ed auspicî — che sperava non fallaci — di un progresso notevole nell' indirizzo dell' arte e nelle attitudini degli autori, sia pel concetto ispiratore delle opere loro, sia per la tecnica del suo ispiratore.

E difatti, continua, mentre nello scorso anno tre soli furono i lavori che si presentarono a contendersi i quattro cospicui premi di quel concorso, in quest' anno abbiamo veduto sfilarci davanti ben undici produzioni di dieci autori, diversi di indole e di tendenze artistiche, tra le quali produzioni — si può dirlo senza esagerazione di ottimismo — non havvene alcuna che non riveli nell'autore doti speciali di scrittore drammatico — alcuna che non sia parsa alla Commissione meritevole di attenta disamina e di seria discussione — alcuna che oggi le si imponga la indulgente pietà del silenzio, o il salutare rigore del biasimo schietto ed aperto.

Fu questa ultima considerazione che indusse uno dei nostri colleghi — l' egregio Boutet — a proporre che non si conferissero premi, ma si tenesse conto con speciale relazione, del merito complessivo di questo concorso — segnalando i pregi dei vari lavori — che egli avrebbe diviso in tre categorie —

e incoraggiando i loro autori in ordine appunto di quei pregi.

Pareva a quel nostro collega che nessuno dei lavori, per quanto in sè stessi pregevoli, rispondesse pienamente al concetto e agli intendimenti dell' autore, e li estrinsecasse completamente, per cui in nessuno si verificasse quella condizione del merito assoluto, alla quale è subordinata l' assegnazione dei premi, premi che non sono e non devono essere di solo incoraggiamento.

Questa proposta non fu accettata, perchè la maggioranza della Commissione, pur riconoscendo in parte giuste le osservazioni del collega, credette che la condizione del merito assoluto debba interpretarsi con una certa larghezza; che nelle condizioni del nostro teatro convenga appagarsi di quel valore che meno si allontani dalla perfezione, ricercarlo e premiarlo, appunto perchè continuino i lodevoli sforzi degli autori per raggiungerlo, il che non è incoraggiamento a chi mostra disposizioni a fare, ma premio a chi con ciò che ha fatto e fa, ha dato caparra che meglio potrà fare e farà.

Prevalse quindi negli altri quattro membri il concetto di premiare quelle produzioni le quali non avessero vizi organici e presentassero pregi artistici tali da superarne i difetti.

Dopo fatta una lunga e minuta discussione dei lavori, la Commissione propose al Ministro, e questi accettò, la seguente distribuzione dei premi:

Primo premio ai *Disonesti*, di G. Rovetta; secondo premio al *Dottor Müller*, di G. M. Scalinger; terzo premio a *Dura Lex*, di G. Antona-Traversi; quarto premio, speciale per i lavori in un atto, al *Segreto*, di S. Lopez.

Alla lettura di questi lavori — lettura che si suol fare in comune, facendovi seguire la immediata discussione — la Commissione con unanimità di giudizio, trovò che tutti avevano pregi diversi e speciali, ma che in tutte si notavano difetti non sempre coperti e compensati dai pregi: — che alcune erano

così fortemente improntate o avevamo qualche parte così vigorosamente colorita da farci rimpiangere che non fossero proseguite sino alla loro soluzione con eguale forza di tavolozza, con eguale sicurezza, di condotta, come ad esempio il *Satana* di Caputi — mentre di altre — come la *Perla* dello Scalinger — trovò che, cominciate e proseguite faticosamente, pesantemente sino ad un certo punto — nella *Perla* sino al terzo atto — ad un tratto si sciolgono dagli impacci, ed entrano vigorosamente nel dramma, e lo portano con costante vigore alla soluzione.

In altre infine — come nel *Vortice* del Butti — notò la robustezza del concetto fondamentale dell'opera e l'audacia artistica di alcune scene — della scena finale — ma trovò che la efficacia dell'una e dell'altra restano annebbiate dalla loro estrinsecazione scenica.

All'opposto nella *Signorina Morenos*, nel *Cieco*, nel *Re di Molinella* e nel *Bell'Orfeo* riconobbe spiccato quel pregio della teatralità, al quale — specialmente i due primi — devono il loro successo scenico; ma riconobbe altresì che questo pregio non ha in quei lavori il rilievo che gli potrebbe venire dalle doti artistiche del colorito, della forma e del disegno, di guisa che questa mancanza ne scema il valore, e li lascia in certo modo incompleti.

Ciò spiega come l'aggiudicazione dei premi abbia potuto dar luogo a lunghe discussioni, perchè, mentre il campo della scelta era ampio, la valutazione comparativa, e quindi la selezione, riusciva difficile, vista la breve distanza che in ordine al merito separa questi lavori, e avendo tutti deficienze e pregi notevoli.

Con questo concorso si esaurirono completamente le somme che si erano cumulate durante gli anni in cui si indissero gare, e per premi non dati

Non rimanevano disponibili per l'avvenire che le

lire 3000 annue, giusta il decreto di fondazione dei premi. La Commissione rimase in forse circa l'opportunità di bandire una gara biennale, ripartendo in vari premi le lire 6000, o di mantenere il premio annuo.

Prevalse quest'ultimo partito, specialmente per la considerazione che un concorso biennale non conserverebbe completa parità di condizioni alle produzioni del primo e secondo anno — e decise di proporre al Ministro che si desse un solo premio, anzi che sminuzzarlo in due o tre, ammettendo al premio stesso anche le produzioni in un atto, che possano avere in sè meriti tali ed essere lavori così completi, da poter competere con quelli di maggior mole.

Il Ministro accettò la proposta, e così fu indetto il 5° concorso di Roma, dal 1° settembre 1893, con la scadenza ai 31 agosto 1894. A tale concorso vennero ammesse anche le produzioni che al 31 agosto 1893 non poterono, per cause indipendenti dalla volontà dell'autore, compiere gli esperimenti obbligatori per il concorso 1892-93.

A varie riprese si era sollevata la quistione se potessero o no concorrere lavori che fossero riduzione di altro precedente lavoro, sia pure dello stesso autore. E il dibattito intorno a tale punto venne più vivo che mai in seno alla Commissione, quando si trattò di ammettere al concorso o escluderli due forti lavori di chiarissimi letterati: *Giacinta* di L. Capuana, e *Mala Vita* di S. di Giacomo. Alcuni opinavano che non si dovessero ammettere, per la ragione che l'intenzione e i termini del concorso accennavano chiaramente che si volevano premiare nuove, fresche manifestazioni d'arte, tali da arricchire il nostro teatro. E siccome la parte inventiva doveva considerarsi come il principal pregio, questo veniva a mancare quando il lavoro fosse la derivazione di un altro.

A queste e molte altre ragioni, parte dei commissari rispondeva che la forma teatrale era assolutamente diversa dalle altre letterarie, nè bastava aver un soggetto, ma troppe altre attitudini ci volevano

per fare un buon lavoro drammatico. Nè la proibizione poteva aver limiti; giaccchè si avrebbe negato l'accesso al concorso a chi si fosse, ad esempio, ispirato a una novella, ma non a chi da un fatto di cronaca o da qualunque altro resoconto pubblicato, avesse potuto trovar la favola e l'argomento per un lavoro teatrale.

Meno che mai poi si avrebbe potuto proibire all'autore di valersi dell'opera sua stessa, ciò che comunemente usasi altrove, e anche con splendidi risultati. Nè mancarono le citazioni, basti per una, in Francia, *La signora dalle camelie*, e in Italia, *Cavalleria Rusticana*.

La Commissione, tuttavia, si decise per il diniego, e in tutti gli ultimi concorsi mise sempre la clausola sola che i lavori non dovessere essere riduzione di altro lavoro, nemmeno dello stesso autore.

Ma gli oppositori non si diedero per vinti, rinforzando, con esempi, le loro argomentazioni, e ottennero che la Commissione, nell'avviso di concorso 1895-96, al cap. 3, chiedesse: dichiarazione che il componimento non è riduzione o adattazione di altro lavoro; se questo peraltro è opera non scenica dello stesso autore, la produzione sarà ammessa al concorso, e con essa dovrà essere inviato il lavoro donde e tratto.

*
* *

Al concorso del 1893 presero parte i seguenti lavori: *I diritti dell'anima,* commedia in un atto di Giuseppe Giacosa; *Danza macabra*, commedia in quattro atti di Camillo Antona Traversi; *La civetta,* commedia in tre atti di Giannino Antona Travarsi; *Maschere*, dramma in un atto di Roberto Bracco.

Il premio di lire 3000 venne ripartito fra *I diritti dell' anima* e *Maschere.*

Nei *Diritti dell' anima*, osserva la Commissione, è posto in iscena un caso di passione postuma e di conseguente gelosia, e sebbene il titolo sembri a

prima giunta implicare una tesi d'indole generale, sarebbe ingiustizia attribuire questa intenzione all'autore il quale ha voluto soltanto porre a contrasto il sentimento raffinato della moglie colla materialità, alquanto volgare, del buon marito.

A tal fine è coordinata l'azione del breve dramma che si svolge fra i due, e soltanto per più risalto a questo studio psicologico, è introdotta nell'azione la persona del cognato. A dir vero, la impressione finale non riesce pienamente favorevole alla protagonista, poichè i diritti della sua anima appaiono troppo prepotenti, e la grossolana insistenza del povero marito, che l'autore vuol mettere in mala vista, non senza la ribellione e sopratutto la fuga *ibseniana* di quella donna; la quale, dopo cinque anni di matrimonio, abbandona il marito con una sconfortante e inaspettata confessione. In sostanza, è rapita da un fantasma come la romantìca Eleonora del Bürger, e però non è da temere che il suo esempio sia contagioso. D'altra parte la graduale espressione degli affetti, la finezza del dialogo, e il garbo delle scene, degni di sì lodato scrittore, attraggono e dilettano in modo che la commedia ebbe lietissimo successo dovunque fu rappresentata.

Sotto il titolo di *Maschere,* il signor Roberto Bracco non nasconde alcun assunto sociale e filosofico, ma unicamente ritrae un fatto della vita comune, qual'è quello di un onesto commerciante che, ritornato a casa dopo lunga assenza, ritrova la duplice e inaspettata notizia del suicidio della moglie e della sua infedeltà; ma, per amore della figliuola rimastagli, risolve di tacere con tutti la dolorosa scopertà, e costringe a questa finzione il complice della colpa che era suo socio ed intimo amico. Le scene preliminari sono rappresentate con artistica evidenza e quelle che seguono l'arrivo del marito hanno una rara potenza drammatica, che vince e commuove l'animo degli uditori. Sobrio è il dialogo e rapida è l'azione; sicchè i caratteri non hanno campo di delinearsi sotto l'impero della passione incalzante, nè

può essere appagato il desiderio di conoscere come avvenisse la seduzione di una donna che apparisce per altri rispetti moglie affettuosa e madre devota. L'istesso dicasi del carattere dell'amico, mentre quello del marito non si manifesta altrimenti che per l'energica risoluzione da lui presa subitamente, dopo il primo sfogo del giusto suo sdegno. Ma se alcuno riscontrò qualche manchevolezza e qualche artifizio nell'opera del signor Bracco, altri invece lo giudicò un lavoro, nel suo genere, perfetto; e tutti poi convennero che un atto di sì ingegnosa composizione ed efficacia, assicura fin d'ora al suo autore un luogo molto onorevole nel nostro contemporaneo.

La Commissione termina la sua relazione, mostrandosi lieta di avvertire come il concorso porga argomento di conforto a chi studia con amore le condizioni del teatro nazionale, poichè i quattro lavori presi in esame, ancorchè diversi d'indole e di mole, manifestano tutti nei loro autori il buon proposito di ritrarre i varii aspetti della vita italiana, e tutti hanno per fondamento una sincera osservazione del vero, avvalorata da un elevato sentimento d'arte.

Al settimo concorso di Roma, 1894-95, bandito per un solo premio di lire 3000, presero parte i seguenti, lavori:

Terra o fuoco, di Cammillo Antona Traversi;
I fanciulli, dello stesso autore;
L'utopia, di Enrico A. Butti;
Ninetta, di Sabatino Lopez;
La realtà, di Girolamo Rovetta.

La Commissione constatò che per qualità, se non per quantità, tale concorso è stato uno dei meglio riusciti, ed uno dei più promettenti pel nostro teatro di prosa. Perocchè nei quattro scrittori concorrenti al premio si nota comune l'intento di levarsi alto col pensiero e con l'opera sulle volgarità del mestiere; e insieme, malgrado la diversità della formula drammatica e la non uguale efficacia di estrinsecazione scenica, incontestabile in tutti l'affermazione di valori reali e di attitudini a fare e a far bene, preziose.

Solo sembrò più spiccata la tendenza di allargare i confini dell'analisi psicologica e dell'indagine sociale; e altresì più esclusivo il proposito di lasciare in uno stato di morte apparente due generi di letteratura drammatica, i quali, sia nella dipintura dei caratteri comici, sia nella vivicazione degli ambienti storici suscitarono e suscitano ancora non obliati trionfi di pubblico e sono gloria nostra.

Pur rammaricandosi che in questo concorso non si ebbe che un premio solo, perchè altrimenti avrebbe proposto di dividere il secondo tra *I fanciulli* e *Ninetta*, la Commissione propose che il premio di lire 3000 venisse dato, come infatti venne conferito, a *Realtà* di G. Rovetta, notando che la commedia ha pregi sociologici e psicologici, presenta situazioni vere, tanto continuamente vere da poterle chiamare fatti di tutti i giorni. Così dicasi dei caratteri anch'essi tali che qualcheduno potrebbe non esitare a chiamarli più o meno comuni. Il tutto s'integra in un ambiente, che è quello per l'appunto nel quale noi siamo grandemente felici di vivere.

I protagonisti presentati attraversano la crisi e giungono e ci inducono alla catastrofe, modificandosi in ordine a tutti i successivi momenti, con tale una rispondenza, da far dire allo spettatore, e anche più al lettore, che non solo ogni cosa poteva, ma doveva esser così. Pochissime volte infatti, anzi due sole, si intravendano altri modi e altre deliberazioni possibili nelle persone. Ciò costituisce la forza psicologica dello studio e quella artistica e letteraria del dramma. E malgrado la verità solita e quasi banale dei dati, non manca certamente di originalità la trattazione.

*
* *

La Commissione, poi, per esaurire l'ordine del giorno tracciato ai suoi lavori, si occupò del programma per il concorso 1895-96, cominciando dallo

studiare se fosse il caso d'introdurvi qualche riforma consigliata o reclamata dall'esperienza.

Sebbene la Commissione, in massima, stimasse opportuno il lasciare ad una istituzione e ai regolamenti che la disciplinano un maggior lasso di tempo per il loro normale svolgimento, pure esaminò alcune questioni che le erano indicate o deferite da reclami di autori o da suggerimenti di critici: e prima fra queste, se fosse il caso di svincolare gli autori concorrenti dalla condizione che ha fin qui vietato loro di presentare al concorso lavori trattí da componimenti di altro autore o da propri lavori scenici già sperimentati e ridotti poi a nuova forma e sottoposti a nuovi esperimenti.

La libertà piena ed assaluta ebbe nella Commissione autorevoli e caldi fautori; si addusse l'argomento che le tragedie di Shakeaspeare sono quasi tutte prese da novelle o da leggende altrui, e che un autore il quale abbia dato in antecedenza un certo svolgimento ad un proprio concetto e che dopo il primo esperimento fattone creda di mutarlo, facendone un lavoro nuovo, non è giusto che lo veda escluso dalla gara. Contro questi argomenti prevalsero ancora le ragioni che in addietro determinarono la duplice esclusione; quella cioè che un autore, il quale tragga il proprio lavoro da un componimento altrui, si trova in condizione assai più vantaggiosa degli altri concorrenti, perchè si serve, per il proprio edifizio, di materiali tolti da altri racconti e in parte lavorati e trae dal lavoro altrui argomento, situazioni e caratteri, e però la sua opera perde il pregio principale di un lavoro drammatico, quello dell'invenzione; e l'altra ragione che chi, dopo un primo esito, trasforma l'opera propria, ha nella trasformazione e per la trasformazione la collaborazione efficacissima del pubblico e della critica. E quindi la duplice esclusione venne mantenuta.

Si discusse pure se, vista la condizione presente dei teatri di prosa, e le difficoltà che incontrano gli autori per avere la rappresentazione obbligatoria nei

teatri di Firenze e di Roma, non fosse caso di togliere tale obbligatorietà pur conservando quella dell'esperimento su tre teatri in tre delle principali città italiane. Ma qui la Commissione si trovò di fronte ad una questione legale per Firenze, creata dal tenore preciso del decreto Ricasoli che istituiva il premio drammatico ora in corso, e ad una difficoltà morale per Roma capitale d'Italia.

D'altronde il programma in corso prevede e provvede ammettendo al concorso dell'anno successivo i lavori che nel precedente non potessero esaurire tutti gli esperimenti obbligatorii.

Una questione ben più grave e ben più alta fu sollevata da chi trovava ingiusto ed ingrato l'escludere dal concorso le commedie in dialetto, rammentando che la commedia italiana fu nudrita col latte del dialetto veneziano, e che in questo dialetto furono ideate e scritte le più belle commedie dell'immortale Goldoni; per cui il dialetto veneziano può dirsi quasi la lingua nativa della commedia italiana. Si aggiunse anche che il dialetto piemontese può a buon diritto vantare un proprio teatro caratteristicamente italiano, e che *Le disgrassie 'd monsù Travett* e *El pover parroco*, possono considerarsi senza esitanza come due gioielli del teatro italiano.

Ma contro tali ragioni si addusse, e a buon diritto, l'impossibilità di escludere gli altri dialetti benchè essi non abbiano ancora un teatro proprio; la difficoltà di valutarne i pregi, e, si direbbe quasi, l'autenticità del dialetto, e le altre di disciplinare tale ammissione, difficoltà queste che richiedono, per essere risolte, studio più maturo, per cui la soluzione dell'arduo quesito fu rinviata all'anno venturo.

Invece l'esperimento del 1894 e 1895 persuase la Commissione che il concentrare il fondo destinato al concorso drammatico in un solo premio può condurre ad involontarie e immeritate ingiustizie, per cui a voti unanimi propose di dividere il fondo assegnato al concorso in due premi, il primo di duemilla lire, di mille il secondo, pur deplorando che le condizioni

del pubblico Erario non le permettano di proporre e per l'uno e per l'altro un assegno maggiore.

Vi fu anche chi — indagando le cause per cui mentre l'arte drammatica è in una fase di rigogliosa e sana produttività (e i concorsi di questi ultimi anni lo provano) il pubblico tende sempre più a lasciar deserti i teatri di prosa — credette di trovarla nella monotona e spesso tediosa riproduzione della vita reale dei nostri giorni e dell'ambiente grigio in cui essa si svolge così che il publico non trova in teatro svago e conforto e pose alla Commissione il quesito se non fosse il caso di richiamare in onore nel concorso del nuovo anno il dramma storico, che per una naturale e inevitabile reazione comincia già o rifiorire nel teatro francese, coll'assegnare a questa genere di lavoro un premio speciale.

La Commissione, pur convenendo nell'alta idea artistica a cui si ispirava un tale quesito, osservò che non è il caso di fare nel concorso al dramma storico una posizione speciale, visto che esso ha il diritto di entrarvi per la grande porta comune e sostenere con gli altri lavori la gara, augurandosi che si presenti presto l'occasione di premiare un dramma storico come ha premiato e premia lavori scenici di carattere intimo e sociale.

Ma da questa discussione scaturì spontanea e vigorosa un'altra corrente di idee, che risponde al concetto cui si ispirò quel qnesito.

Perchè non si tenta di ridar vita ed onori scenici ad un genere d'arte teatrale, nobile ed elevato che forma pure parte della nostra gloria artistica e che è così abbandonato da esserne quasi perduta la memoria e interamente abbandonato il culto: la tragedia?

La idea di istituire un premio speciale per la tragedia, idea che aveva già balenato mesi prima quando si trattava di onorare la memoria di Pietro Cossa, fu accolta ad unanimità dalla Commissione, e la indusse a farne speciale proposta al Ministero, che l'accolse.

E così venne bandito in data 25 novembre 1895 uu concorso ad un premio di lire 1000 da attribuirsi alla migliore tragedia in cinque atti e in endecasillabi. Non venne fatto obbligo delle rapprentazioni come nei precedenti concorsi, e la Commissione si riserbò di giudicare, non secondo i criteri relativi di raffronto fra i vari lavori presentati alla gara, ma secondo la valutazione del merito intrinseco di ciascun componimento, potendo anche, non assegnare alcun premio.

Si presentarono alla gara 64 componimenti, dei quali, fatta una prima cernita, furono meritevoli di attento esame i seguenti:

Canossa di Valentino Soldani, *I vindici di Varo* di Giuseppe Albini, *Jefte* di Giovanni Jadino, *Giulio* di Adolfo Borromei, *Maria De Loma* di Adolfo Paravicini, *Libertà va cercando* di Giovanni Malgarotti, *Davide Liza* di Tullio Mari, *Julia* di Bartolomeo di Sanfront, *La Congiura di Milano* di Luigi Angeletti, *Sejano* di Giovanni De Franchis, *Savonarola* di Alfredo Galletti, *Giovanna Gray* di Giuseppe Inglese, *Coriolano* di Angelo Floris, *Ezzelino* di Demetrio Oredei. *L' arciduca Rodolfo* di Oreste Meleagri, *Bonifacio VIII* di Luigi Aldrovaldi, *Seneca* di Vittorio Giacomelli, *Teodorico* di Angelo Raffaele Barchiesi. *Il sacco di Roma* di Adolfo Dragonetti, *Eleonora d' Alagon* di Domenico Pianaroli, *Bonifaccio VIII* di Adolfo Mangini.

Dopo il secondo, diligente esame, la Commissione propose che il premio di lire 1000 si dividesse in due di L. 500 ognuno, da conferirsi per parità di merito alle due tragedie; *I vindici di Varo* di Giuseppe Albini, e *Savonarola* di Alfredo Galletti.

Accordò poi la menzione onorevole per parità di merito alle quattro tragedie: *Julia* di Bartolomeo di Sanfront, *Bonifacio VIII* di Adolfo Mangini, *Ezzelino* di Demetro Oredei, *Canossa* di Valentino Soldani.

La Commissione poi ha osservato che della tragedia assolutamente classica, secondo il concetto e il tipo di Vittorio Alfieri, pochi esemplari si mostra-

rono in questo concorso, e quatunque non mancanti di qualche pregio, essi non potevano essere noverati fra i migliori: perchè per frase robusta, rapida, concisa, piena di alti sensi e di terribili effetti della tragedia a quel modo, occorrono, oltre a speciali condizioni morali, politiche e sociali, quali erano quelle della seconda metà del secolo XVIII, l'ingegno, la tempra, l'animo dell' unico Alfieri.

Ma la tragedia ammodernata nella forma del dramma storico fu degnamente rappresentata nel presente concorso, il quale ha dimostrato in tanti concorrenti, sia una larga preparazione di buoni studii storici tanto sul mondo antico quanto sul medioevale, sia speciali e gagliarde attitudini drammatiche, sia ricchezza di buona, leggiadra e poetica forma letteraria.

Parve alla Commissione che questo concorso potesse essere considerato, al tempo stesso, come un segno e come un augurio: segno — e non isolato perché altri concomitanti, a chi ben li noti, già ne appaiono — che si avvicini la decadenza di tutte le maniere viziate, nevrotiche, malsane, che sotto i soffii di naturalismo, di patologismo, di simbolismo, per tacere delle operette e delle *pochades*, pervertono e avvolgono da un ventennio il campo dell' arte; augurio che, nel giorno imminente di un ritorno ad una ispirazione di arte sana, vivificatrice, originale e italiana d' impronta e di forma, taluno dei concorrenti di oggi possa apportare la sua non inefficace cooperazione a questa impresa di redenzione e di giovamento.

La Commissione era composta di: Leone Fortis, presidente, Adelaide Ristori Capranica del Grillo, Giacomo Brizzi, Paolo Fambri, Michele Uda, Raffaello Giovagnoli, relatore.

Contemporaneamente al concorso per la tragedia si bandì il consueto concorso di lire 3000, e ad esso si presentò un solo concorrente, il signor Roberto Bracco con *Infedele*. quantunque venissero applaudite dal pubblico d' Italia, in quel periodo di tempo, molte

commedie, fra le quali *Trionfo* dello stesso autore: *Mamma*, di M. Praga; *Principio di secolo*, di Rovetta; *Destino*, di S. Lopez. Nè è a credere che non si vollero presentare per poca fiducia nel concorso, perchè tutti gli autori da Ferrari, Cavalotti, Giacosa, ai giovani più promettenti, a tali concorsi si presentarono ripetutamente. Per alcuni non si poterono compire invece le formalità delle rappresentazioni nelle città stabilite, e perciò la Commissione propose che il concorso venisse prorogato, tanto più che la maggioranza riscontrò nel lavoro del Bracco gravi difetti, pur riconoscendo unanime il talento con cui l'autore ha saputo far accettare dal pubblico, col lenocinio di un dialogo arguto, vivace, benchè molto artificioso, una cosa leggera, paradossale, che non conclude e non mira ad altro che a solleticare l'epidermide del pubblico, accarezzando certe sue tendenze alle quali non dovrebbe mai piegarsi, per seguire la moda o per vaghezza del momentaneo successo, un autore del valore serio e reale di Roberto Bracco.

Contro questi giudizi e conclusioni della maggioranza della Commissione parlò con molto calore e votò il Commissario Michele Uda, il quale approvò la commedia ammirandone — e nella Commissione non fu il solo — la semplicità artistica della condotta, la verità relativa nei caratteri dei personaggi, la vivacità briosa, piena di pensiero nel dialogo, dove persino la ricerca è colore.

Posto così fra due diversi pareri, il Ministero decise di accordare all'*Infedele* del Bracco un primo premio di lire 1000 e di prorogare all'anno successivo il concerso per la somma di lire 2000, rimasta disponibile.

A questo concorso prorogato presero parte; *Mamma*, commedia in quattro atti, di Marco Praga; *Nozze d'oro*, dramma in un atto, di Dante Bicchi; *Il brac-*

cialetto, commedia in un atto, di Giacomo Antona Traversi.

Delle *Nozze d' oro* bellissime parvero la due prime scene, nelle quali lo spettatore é abilmente introdotto nell' ambiente, assai felicemente ritratto, in cui dovrà svolgersi il breve e doloroso dramma; tratteggiati con efficacia e sobrietà di tocco i caratteri dei personaggi, vivo e rapido il dialogo, semplice lo stile, buona quasi sempre la lingua e condotta magistralmente la commovente e gagliarda scena quinta fra padre e figlio; ma il modo con cui quel frammento di lettera viene, dopo cinquant'anni, a creare quella drammaticissima situazione non parve nè bene immaginato, nè abilmente preparato e, perciò nè naturale, nè verosimile, insomma la trama dell' espediente apparve a tutta la Commissione esser troppo manifesta e lo sforzo troppo evidente.

Inoltre la Commissione rilevò che, quantunque sia ragionevole la rapidità dell' azione, dopo la scena fra padre e figlio, pur tuttavia l' autore si precipitò, a parere unanime dei commissari, troppo violentemente, alla soluzione del dramma, quasi strozzandone la catastrofe, che è pure logica e legittima conseguenza delle poste premesse.

E, per riepilogare, il dramma del Bicchi, parve artificioso nella preparazione della situazione, bellissimo nello svolgimento di questa, un po' troppo precipitato nella soluzione.

Nella commedia *La Mamma* parve che Marco Praga volesse presentare al pubblico una tesi, questa: dati gli ordinamenti, le leggi e — se si vuole anche — i pregiudizi sociali presenti, una madre, anche se spinta dalle provocazioni e dalla pessima condotta del marito, non può e non deve abbandonare il domicilio coniugale per darsi in braccio a un amante, sotto pena di dover rinunciare agli uffici, alle gioie e ai diritti della maternità.

La Commissione riconobbe anzitulto le non poche bellezze che essa rinvenne in questo lavoro. Prima delle quali è la felice delineazione e il vigo-

roso rilievo dato ai caratteri di Fulvia, di Giulia, di Fanny e di Emanuele Molteno. Lodevoli parvero unanimemente ai commissari in quasi tutta la commedia, la condotta e la sceneggiatura, abilmente toccata quasi sempre la mozione degli effetti, vivo, disinvolto e, in genere, sobrio il dialogo, interessante tutto il lavoro.

Gravissimo difetto sembrò alla Commissione l'uso e l'abuso che fa il Praga di studiati e voluti francesismi, inutili assolutamente in una edizione italiana. Parve alla Commissione che soltanto un preconcetto sprezzo della lingua materna, e una smania inqualificabile di scriver male per apparir diverso dagli altri, potrebbe spiegare — mai giustificare — questo mal vezzo del Praga, il quale ha pur dato, e dà anche in questa commedia, larga prova di forte ingegno e di buoni studii. Per il che la Commissione confida che egli vorrà, in opere successive, tener conto di queste osservazioni che gli vengano da gente amica al gagliardo ingegno suo.

Nella briosa commedia di Giannino Antona-Traversi *Il braccialetto*, la Commissione rinvenne, unanime, grande arte e maestrevole felicità di tocco per parte dell'autore, sia nel disegno e nel colorito delle figure, sia nella scioltezza e nel brio del dialogo, sia nella felice riproduzione di quell'ambiente fra elevato e mondano, fra corrotto e corruttibile. L'abilità dell'autore parve tanto più ammirevole quanto più sottile era la tela della commedia, la cui tenuità egli seppe nascondere sotto la eleganza e ricchezza del ricamo, tanto della sceneggiatura, quanto del dialogo.

La divisione del premio delle duemilla lire in tre premi: il primo di lire mile da conferirsi a Marco Praga per l'opera sua intitolata: *La Mamma*, gli altri due di cinquecento lire l'uno da attribuirsi a Dante Bicchi pel suo drammetto *Nozze d'oro*, e l'altro a Giannino Antona Traversi per la sua commedia. *Il Braccialetto.*

La Commissione si mostrò lieta di poter sotto-

porre al Ministro tali sue proposte in questo, che dovrebbe essere l'ultimo concorso drammatico governativo. E tanto più lieta in quanto che queste sue proposte constatano un fatto, il quale dovrebbe altresì allietare tutti coloro che amano la vita e il decoro del Teatro Nazionale: giacché essa può segnalare al Ministero che le tre opere drammatiche presentate a questo concorso erano tutte tre, per diversi rispetti, opere coscienziose e pregevoli, e tutte tre meritevoli di premio.

Il qual fatto potrebbe, forse, dimostrare, avverso a coloro che stimano inutili e vani questi concorsi, come essi siano anzi stimolo e sprone al ben fare e come, forse, i concorsi governativi, degli ultimi dieci anni abbiano anche essi contribuito a preparare quella schiera di giovani e valorosi autori che oggi si mostrano con onore sulla scena, quali il Rovetta, il Bracco, Camillo e Giannino Antona Traversi, il Lopez e qualche altro.

La Commissione conclude confidando che il Ministro tornando, con più maturo consiglio, ad esaminare le condizioni delle arti sceniche in questa Italia, che tenne pure, sino alla metà del presente secolo, il primato di tali arti in Europa, e pensando di quanti e di quali validissimi sussidii confortino l'arte gli altri Governi delle civili nazioni, non vorrà abbandonare a sè stessa la derelitta arte drammatica italiana, la quale ha anch'essa una splendida storia e capolavori imperituri, dalla *Mandragola* del sommo Machiavelli al *Burbero benefico* dell'immortal Goldoni, dal *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* del Ferrari alle *Miserie del signor Travett* di Vittorio Bersezio.

*
* *

Ma le speranze della Commissione e di tante persone illuminate e competenti, che in una lunga serie d'anni ripeterono su tal proposito il loro giudizio, vennero deluse.

Il Ministero della pubblica istruzione (1896) non

volle più bandire concorsi, e tolse anche dal Bilancio la meschina somma annuale di lire 3000 stanziata in virtù del Decreto-legge Ricasoli del 1860.

Il Ministro Baccelli (1898) ripristinò le somme e i concorsi, e rinominò la Commissione così composta: Ristori Adelaide, Giovagnoli, Brizzi, Pozza, Riccardi Re, Scalinger. Nel concorso del 1899 fu premiata *La Scuola del marito*, di Giovanni Antona Traversi, e *Dopo* di Augusto Novelli.

1900. La Commissione è mutata dal Ministro Gallo. Ora si compone dei Signori Morello, Verga, Novelli (Ermete), Franchetti, Selvatico; e la Signora Ristori.

Concorsero: *I parassiti,* di Camillo Antona Traversi; *La corsa al piacere,* del Butti.
Giacomo Vettori, di E Corradino.

Il Concorso andò deserto. La commissione propose al Ministro un premio triennale di L. 9000 al lavoro di maggior vitalità teatrale.

Allegato secondo

ELENCO ALFABETICO DI AUTORI E LORO COMMEDIE

AURELI MARIANO.
Giorgione di Castelfranco.
La pittrice e la dama.
Carlo I d' inghilterra.
Il compiacente.
Tutto per dispetto.
I sette peccati mortali.
Edgardo di Monterosso.
Oro e fango.
Giustizia e rigore.

AGNILLO.
Griselda.
La Duchessa di Bracciano.

ANTONELLI CURZIO.
Stefània.
Il mille.
Amore in livrea.

ARRIGHI GIOVANNI.
La vendetta garibaldina.
Amore in mare.
La Contessa Olga.
I delitti degli altri o La voce del sangue.
I drammi del mare.
I duchi di Castelpiano.
E' morto lo zio?

ANTONA TRAVERSI GIANN.
La civetta.
Dura lex.
La mattina dopo.
Per vanità!
La scuola del marito.
La scalata all' olimpo.
Il braccialetto.
L' amica.

ANTONA TRAVERSI CAMIL.
Due padri o il Padre di Leontina.
Le Rozeno.
Il matrimonio d'Alberto.
I fanciulli.
I parassiti.
Danza macabra.
Tordi o fringuelli.
La Compagna.
Cesarino. (Collab. con A. Salsilli.

ANASTASI.
L' amante.
I moderni.

ANSELMI TEODORO.
L' amante mascherato.
Andreina l' ammaliatrice.
La bella Angiolina.
Beno de' Gozzadini.
Il Capitano Mezzanotte.
I cavalieri del Macao.
Cena di Birlinghitt.
La Contessa Paola.

I delitti dell' amore.
Il delitto di Asnières.
I denari degli altri.
La difesa di Livorno.
Il duca d' Hallalì.
Le due madri.
Le due culle.
Il fiacre N. 13.
Il figlio.
Gianni Lupo.
Giovanni senza nome.
Il giuramento di Maddalena.
La gobbetta.
La grande Iza.
La grossa Fortuna.
Leonardo Alagon.
La mano nera.
Il marito.
La matrigna.
Il medico delle pazze.
Mietta.
I milioni del Signor Ioramie.
I milioni della principessa.
Mio marito dorme.
I misteri delle canaglie.
Monti e Tognetti.
La nonna.
Nuove geste di Rocambole!
L' orfana dei monti.
La passeggiata di beneficenza.
La piccina della sarta.
Le ragazze di Croup.
Rammèntate!
Il re dei bari.
La rosa del mercato.
Ruggero il disonorato.
Sidonia e Maria.
La Signora di Treves.
La Signora M.
La Signorina di campagna.
Sostituzione di bambino.
Lo storpio e la deforme.
Torino sotterranea.
Le tre orfanelle.
Turlutu.
Le vergini nichiliste.
La voce pubblica.

ANDREI VINCENZO

Non Basta essere, bisogna parere.
Robespierre.

BACCI ULISSE.

Catilina.
Fra Dolcino.

BOVIO GIOVANNI.

La festa del Purim.

BOITO-PRAGA.

Le madri galanti.

BERSEZIO VITTORIO.

Una bolla di sapone.
Casa Minuti.
Diavolina.
Le donne forti.
La fratellanza artigiana.
Il marito positivo.
Le miserie del Signor Travetti.
Il perdono.
Le prosperità del Signor Travetti.
Un pugno incognito.
I violenti.
Fra due contendenti.

BELLAGAMBI.

La morte dei fratelli Bandiera.

BERNARDINI FRANCESCO.

Padre.
Il cieco.
Rimorso.
La donna che ride.

BERNARDINI GIORGIO.

Catilina.

BERTOLAZZI CARLO.

La lezione per domani.
La religione d' Amelia.
Lo sfacelo.
La Dorina modista.

BARACCONI G.

Menandro.
Ovidio.

BONOLA CARLO.

Sull' aia.
Sulla scala.
Caccia riservata.
Un caso sospetto.

BETTONI.
I nemici delle donne.

BARBIERI ULISSE.
La locanda dei fanciulli rossi.
Lord Byron.
La vergine nera.
Lo spettro del Colosseo.
Marco la guida.
Ronzii.

BETTOLI PARMENIO. ✓
Adelia Valfridi.
L' analfabeta.
A. R. U.
Il beniamino.
Boccaccio a Napoli.
La Berlina.
La buona fede.
Il cane del dentista.
Catilina.
Il contravveleno.
Curiosità di femmina.
De gustibus non est disputandum.
Il deputato di Rocca Cannuccia.
Due aristocrazie.
L' emancipazione della donna.
Gli estremi si toccano.
La figliuola da marito.
La Gabrielli.
La gente di casa.
Il gerente responsabile.
Giacomo Locampo.
Giorgetti il servizievole.
Una giornata in mutande.
Giulio Alberoni.
Un gorgongolese a Tripoli.
I giurati.
Il marito dell' operettaia.
Il marito di sua moglie.
Non sempre i due formano il paio.
Onore soddisfatto.
Il padrone del padrone.
Il Papato e l' impero.
La pena del taglione.
Il pittore.
Un pregiudizio.
Il re di denari.
Sohemo Brehat.
Susanna.
Troppo presto.
Vanità.
Vendetta postuma.
La via nuova.

BASSI DOMENICO.
(trad.)
L' amico visionario.
Le avventure notturne.
Baci e schiaffi.
Il becchino.
Il capitano di lungo corso.
La celebrità.
Il coleòptero. (?)
L' educazione d' un principe.
Il fiacre 666.
I gamberi.
La lettera di Nina.
Il manto d' Ida.
Una messicana inviperita.
Non v' è amore senza stima.
Rosa Tricout.
Silvio e Silvina.
Volapuk.

BUTTI A. E.
L' Utopia.
La corsa al piacere.
Lucifero.
Il Vortice.

BICCHI DANTE.
Nozze d' oro.

BRACCO.
Don Pietro Caruso.
L' infedele.
Maschere.
Il diritto di vivere.
Una donna.
Le disilluse.
Un degli onesti.
Le tragedie dell' anima.

BAFFICO GIUSEPPE.
Il prodigio.
La ferita.
Il Disertori.
Il germe.

BATTAGLIA GIACINTO.
Gerolamo Olgiati.
Luisa Strozzi.
Filippo Maria Visconti.
Giovanna di Napoli.

BRECCIA GERARDO.
La volpe sociale.

BARRILI ANTON GIULIO.
La Legge Oppia.
Lo Zio Cesare.

BALEGNO FILIBERTO.
Un duello è indispensabile.
Le vittime d'amore.

BACCHINI.
Isabella Orsini.

BRACCI BRACCIO.
Isabella Orsini.

BELLOTTI BON LUIGI.
Spensieratezza e buon cuore.
Lo studente di Salamanca.
L'arte di far fortuna.

BARERA.
Il cavalier servente.

CARO CORE.
La bella di San Luri.
La figlia di Tartufo.

CAVALLOTTI FELICE.
I Pezzenti.
Guido.
Agnese.
Alcibiade.
La sposa di Menecle.
La figlia di Iefte.
Agatodemon.
Il Cantico dei Cantici.
Lea.
Il povero Piero.
I Messenii.

CALVI FILIPPO.
La cucitrice in bianco.

CARCANO GIULIO.
Spartaco.

CAPIZUCCHI LUCIO.
Ercole che fila.
La febbre del cuore.
La Contessa di Montecristo.

CASTELLAZZO LUIGI.
Tiberio.

CORRADINI E.
Giacomo Vettori.
Leonessa.

COLETTI FRANCESCO.
Non ci sono!
Indugiare la morte è pagamento.
Un po' per uno, non fa male a nessuno.
Un' imprudenza.
Il maestro del signorino.
Fra cento anni.
Meglio soli che male accompagnati.
Io son dottore!
La serva del prete.
Due anime in un nocciolo.
Le idee dell'anima.
Il matrimonio di Rosina.

CALENZUOLI GIUSEPPE.
Il Padre Zappata.
Un' avventura galante.
La via di mezzo.
Il sottoscala.
Confidenze innocenti.
Agatina in pericolo.
La finestra nel pozzo.
Un ricatto.
L'appigionasi.

CHIUSOLI CESARE.
Brutta!
Il dito!
Gabanazza.
Madonnina.
Miss Bella.
Neva.
Simulatrice.
Così la vita va.

CIMA.

Dopo il teatro.

CASARETTO.

Il ladro domestico.

CICCONI TEOBALDO.

Le pecorelle smarrite.
Troppo tardi.
La figlia unica.
Peccati vecchi e penitenza nuova.
La statua di carne.
La gelosia.
La rivincita.
Le mosche bianche.

CORSINI.

L' assedio di Ceuta.
Armi ed amori.
Avanti, nel, dopo il parto.
Babbo Stenterello.
Bacchettoncino.
Beatrice Cenci.
Il cardinale delatore.
Paida linge.
Chi è la sposa?
Condannati alle miniere.
Cristoforo Colombo.
Naufragio della Medusa.
I drammi del giuoco.
I drammi del 1848.
L' Eredità della befana.
Il figlio di Venere.
La figlia di 333 padri.
I figli del Capitano Grant.
Gianni Lupo.
Giro del mondo in 80 giorni.
Monte bianco.
Guelfi e Ghibellini.
Infame per vendetta.
La mano rossa.
Un matrimonio cieco.
Mio genero assassino.
La moglie del morto.
Una pagina dei misteri di Firenze.
Robinson Crosuè.
Le schiave.
Sciampagna e Borgogna.
Sfida ai bagni.
Spensierata.
Società Tromboni.
L' ultimo veglione.
Il vascello fantasma.

CHECCHI EUGENIO.

Un bacio all' oscuro.
Mozart fanciullo.
Il piccolo Staydu.
Una cartolina postale.

CAPUANA LUIGI.

Giacinta.
La Malia.
Il gastigo.

CHIOSSONE DAVID.

La Suonatrice d' arpa.
Il libro dei ricordi.
La torre di Babele.
Cuor di marinaio.
La sorella del cieco.

COSTETTI GIUSEPPE.

Articolo 8 dei Promessi Sposi.
Blasone venduto.
Cocle o l' astrologo de' Bentivoglio.
Le compensazioni.
Il conte di San Giusto.
Il decennio immortale.
I dissoluti gelosi.
Il dovere.
Il dramma alla finestra.
Le due Rome.
La lesina.
La famiglia Kepperth.
Il figlio di famiglia.
La fossa dei leoni.
Gli intolleranti.
Lagrime false.
Libertas.
Maria Malibran.
La moglie di Caino.
Le mummie.
Nerone (*in collaborazione con L. Gualtieri*).
Nubi d' estate.
L' uncinetto.
L' ospitalità di Firenze (*in collab. con V. Carrera*).
Per mio figlio.
Plebe dorata.

Solita storia.
Sposi in chiesa.
Un terribile quarto d' ora.
Un tozzo di pane.
La scuola dei generosi.
La figlia del Direttor generale.
L' eredità dell' anima.
L' al di là *non ancora rappresentato*).
Leonardo da Vinci.
Essere e parere.

CIONI FORTUNA.
L' eroismo di una moglie.
Il Duca d' Atene.

CENTOFANTI S.
Edipo.
Altre tragedie.

CAPUTI.
Satana.
Le opere di Finnia.

CALVI PIETRO.
Caracalla.
Maria di Magdala.
Il figliuol prodigo.
Bianca Cappello.
Vandea.
Lassalle.
Giulia d' Augusto.

CARRERA VALENTINO.
A. B, C.
Don Girella.
Galateo novissimo.
Alessandro Puschin.
Un avvocato dell' avvenire.
Bastoni fra le ruote.
Capitale e mano d' opera.
Un colpo di Stato.
Il denaro del Comune.
Di chi la colpa?
La figliuola del saltimbanco.
La filosofia di Giannina.
La guardia borghese fiamminga.
La Mamma del Vescovo.
Nervosa!
La prova del dolore.
La quaderna di Nanni.
Il romanzo di una Signorina.
Scarabocchio.
Gli ultimi giorni di Goldoni.
La dote.
Tempeste alpine.
Il celebre Tamberlini.
Varsavia.

CUCINIELLO MICHELE.
Margherita Sarrocchi.
Annetta di Massimo.
Un Capitano del secolo XV.
Una insolente malalingua.
Caterina II[a].
Chatterton.
Elnava.
L' emancipazione del bel sesso.
Giorgetta.
Maria Giuditta Brancati.
Pergolesi.
Rembrant in famiglia.
Il sogno di Stella.
Lo spagnoletto.
Sull' orlo del pozzo.
Il teatro.
La lettura del Don Chisciotte.

CASTELNUOVO (DI) LEO.
(L. PULLÈ).
Un brindisi.
La commedia in famiglia.
Fuochi di paglia.
Il guanto della Regina.
Bere e affogare.
Pesce d' aprile.
La prima bugia.
Impara l' arte.
Cuor morto,
Tra loro.
Il magnetizzatore.
Virginia.
Il conte Verde.
Quell' altra.
Charitas.

CHIAVES DESIDERATO.
Lo Zio Paolo.
In cerca di una prima attrice.
L' avvocato e il suo segreto.
Le inquietudini di Antonietta.
Una precauzione.
Il terzo qual' è?

Le nozze di Rosetta.
Poveri figliuoli!

COSTETTI ENRICO.

Divorino.

COSSA PIETRO.

Boethoven.
I Borgia.
Cleopatra.
Messalina.
Giuliano l' apostata.
Sordello.
I napoletani del 1799.
Nerone.
L' Ariosto e gli Estensi.
Silla (frammento).
Cola di Rienzo.
Cecilia.
Puskin.
Plauto e il suo secolo.

COSTANZO AURELIO.

I ribelli.

CAMOLETTI LUIGI.

Suor Teresa.
Il disprezzo uccide.
Riodella.
La Vergine delle grazie.
Un voto.
Buon cuore.

CASTELVECCHIO RICCARDO

Omero a Samo.
Annibale.
Le memorie di un soldato.
La cameriera astuta.
Allori e lagrime.
Esopo.
I vassalli.
Ugo Foscolo.
I matti.
La donna romantica e il medico omeopatico.
Frine.
L' ultimo bacio.
Il maestro di scuola e il medico condotto.
La nostalgia.
Il Duca di Reicstad.
La donna pallida.
La polvere negli occhi.
Camors.
Le tre generazioni.
La famiglia ebrea.
La famiglia del corsaro.
Le lezioni della nonne.
Lionello.
La testa di Medusa.
Il matrimonio di Figaro.
Il misantropo.
La prova del fuoco.
Proviamo!
La scuola dei mariti.
La scuola delle mogli.
Gli effetti di un temporale.
La notte di San Silvestro.
Patria.

CODEBÒ ANDREA.

Il visconte di Morsenne.
i pagliacci.
I drammi francesi.
Il prestigiatore.

CAMERONI.

Funerali e danze.
La giornata del corrispondente teatrale.

CONTESSA ***

Madre!

CASTAGNOLA E.

Gliceria.

COSTA PAOLO,

Properzio De Rossi.
Don Carlo.
La donna bisbetica.

COGNETTI GOFFREDO.

A Santa Lucia.

CIMINO T. G.

Altri usi.
Nostri usi.
Graziella.
Richelieu.
Abelardo.

CELESIA EMANUELE.

Paolo da Novi.

CERONI CESARE.
Il borsaiuolo.

DE GUBERNATIS ANGELO.
Rodrigo Re.
Pier delle Vigne.
Il Re Nala.
Romolo.
Werner.

DOMINICI ETTORE.
La dote.
Le donne virtuose.
Le due strade.
La legge del cuore.
I tiranni domestici.
Un passo falso.
Follie d' estate.
L' amica Valeria.
Giovanni e vecchie.
La Moda.
L' orfano calabrese.
Una società anonima.
Ada o l' angelo della famiglia.

DALL' ONGARO F.
Il Fornaretto.
La Danae.
L' ultimo barone.
L' eredità di un pazzo.
Fasma.
Bianca Cappello.

D' ANNUNZIO GABRIELE.
La Città morta.
Sogno di primavera.
La Gloria.
Gioconda.
Sogno d' un tramonto d'autunno.

D' ORMEVILLE CARLO.
Fuochi fatui.
Norma.
I fanatici pel gioco del pallone.
Tutto per la patria.

DAZZI.
Il contrasto delle passioni.

DASTI LUIGI.
Erminia la cantante.
Secondo il vento.
Luigi XIV.
Pietro il grande.
L' ultima parola.
Rossini a Napoli.
Le gare municipali.
Il principe e la vedova.

DOSSENA ENRICO.
La cuffia d' Angiolino.
Sempre amore?

DI GIACOMO SALVATORE.
A basso porto.
Mala vita.

D' ASTE IPPOLITO.
Sansone.
Spartaco.
Epicari e Nerone.

D' ASTE IPPOLITO TITO.
Fra Scilla e Cariddi.
Il tallone di Achille.
Sacrificio d' amore.
Frida.
Un segreto in famiglia.
Giovanni Cappadocio.
Il Conte Ranieri.
Isabella.
Shakespeare.
La lingua non ha osso ma fa rompere il dosso.
Vendetta postuma.
Senza dote.
Luigia di La Valliere.
Madre!
Sorella e madre.
Non c'è rosa senza spine.
Occhi d' argo.
Spada di Damocle.
La piccola attrice.
Vedovanza di cuore.
Regina e Ministro.
La china del vizio.

DE RENZIS FRANCESCO.
Il Rubicone.
Un bacio dato non è mai perduto.
La diritta via.
Il medico del cuore.

Lupo e cane di guardia.
Il Dio milione.
La lettera di Bellerofonte.
La farina del diavolo.
Fra moglie e marito non mettere il dito.

DE BONI F.
Andrea del Sarto.

FERRARI PAOLO.
Goldoni e le sedici commedie.
La satira e Parini.
La medicina di un ragazzo ammalato.
Prosa.
Opinione e cuore.
La bottega del cappellaio.
Il codicillo dello zio Venanzio.
La donna e lo scettico.
Marianna.
Un poltrone.
Roberto Viglius.
Il duello.
Gli uomini serii.
Il ridicolo.
Alberto Pregalli.
Amici e rivali.
Amore senza stima.
La cameriera attrice.
Il giovine ufficiale.
Separazione.
Il Signor Lorenzo.
Mario e Maria.
Fulvio Testi.
Il cantoniere.
Cause ed effetti.
Un lion impostore.
Un ballo in provincia.
La poltrona storica.
Tutti al campo.
Per vendetta.
False famiglie.
Persuadere, convincere e commuovere.
Il lion in ritiro.
Il perdono o il delirio.

FANTONI.
I Valdora.

FAMBRI PAULO.
Venezia in Francia.
Un galantuomo.
Riabilitazione.
Il caporale di settimana.
L' Aretino.
Torquato Tasso.
L'agente della colonia.
La stampa.

FORTIS LEONE.
Cuore ed arte.
Industria e speculazione.
Camoens.
La Duchessa di Praslins.
Ultime ore di Camoens.

FERRARIO G. C.
Pace in tempo di guerra.
Roma sparita.

FENILI.
Un colpo di Stato.

FARINA SALVATORE.
Amor cieco.

FONTEBASSO.
La attrice ebrea.
Lord Byron,
Massimo.

GIOTTI NAPOLEONE.
La lega lombarda.
Monaldesca.

GUIDA SALVATORE.
Nina Siciliana.
Sampiero.
Codro Re.
I sibariti.

GIOVAGNOLI RAFFAELLO.
Un caro giovine.
La vedova di Putifarre.
Le strade e la meta.
Andacia e timidezza.
Tutto per la patria o Celina d' Albear.
Un angelo a casa del diavolo.
Il nido di un serpe.
Marozia.
Cassio Cherea.

GARZES FRANCESCO.

Bianca Maria D' Oria.
Flirtation.
Il signor D' Albret.

GHERARDI DEL TESTA T.

L' anello della madre.
Le arancie della Contessa.
Armando o il camino della Cugina.
Un' avventura ai bagni.
Un ballo in Maschera.
Un bambino per commissione.
Il berretto bianco da notte.
Un brillante in tragedia.
La carità pelosa.
Con gli uomini non si scherza.
Le coscienze elastiche.
La Dama e l' artista,
La diplomazia nel matrimonio.
Le due sorelle.
L' eredità di un brillante.
Le false letterate.
Una folle ambizione.
Gustavo III Re di Svezia.
L' improvvisatore.
La pagheremo in due.
Linea retta e linea curva.
Manuela la zingara.
Un marito sospettoso.
Il matrimonio d' un morto.
La moda e la famiglia.
Moglie e buoi de' paesi tuoi.
Una nuova linea di strada ferr.
Paternità e galanteria.
La perla dei mariti.
Pilade e Oreste.
Promettere e mantenere.
Il regno d' Adelaide.
Le scimmie.
Il padiglione delle mortelle.
Il sistema di Giorgio.
Il sistema di Lucrezia.
Tanto va la gatta al lardo che ci lascia lo zampino.
Vanità e capriccio.
Vendicarsi e perdonare.
Il vero blasone.
Un viaggio per istruzione.
La vita nuova.
La vita nuovissima.

GARELLI.

La malaguida.
Marina Corleone.

GIACOMETTI PAOLO.

Quattro donne in una casa.
Renata di Francia.
Roma risorta.
Rosilde.
Serafina.
La serva Maria.
Stefania.
Stefano II.
Torquato Tasso.
Tusnelda.
L'ultimo dei Duchi di Mantova.
Villaggio e città.
Virtù e bellezza.
Pellegro Piola.
L' amico di tutti.
Arrigo VI.
La benefattrice e l' ingrato.
Bianca Maria Visconti.
Camilla Faa da Casale.
Cannola Turinga,
I Carrara.
Cola di Rienzo.
La colpa vendica la colpa.
Colombo (1).
Colombo (2).
Colombo (3).
Corilla.
Danvelle.
Povertà in guanti.
Il Domenichino.
Domremont.
La donna in seconde nozze.
Dopo morte !
Due ballerine.
Gli educatori del popolo.
Elisabetta regina d' Inghilterra.
Eponina.
La famiglia Lercari.
Una famiglia d' artisti.
Isabella del Fiesco.
Il fisionomista.
Giuditta.
Giulia.
Godeberto Re.
Inclinazioni e voti.
L' indomani dell' ebro.

Illusioni e realtà.
Fieschi e Fregosi.
Le storie intime.
La lettera anonima.
Luisa Strozzi.
Luisa di Guzmann.
Luisa Sanfelice.
Maria Antonietta.
Le metamorfosi politiche.
Michelangelo.
Il milionario e l' artista.
I misteri dei morti.
Un mistero.
Mistero!
La moglie dell' omicida.
Nobili cittadini e plebei.
L' orfanella di Santa Maria.
Paolo da Novi.
Paolo da Fornari.
Il patrimonio dell' orfana.
Per una madre cieca.
Piaga del giorno.
Il poema e la cambiale.
Il poeta e la ballerina.
La donna.
La donna in seconde nozze.
La morte civile.
Sofocle.

GIACOSA GIUSEPPE.

Acquazzoni in montagna.
A can che lecca cenere non affidar farina.
Un candidato.
Il Conte Rosso.
I diritti dell' anima.
Il fratello d' armi.
Luisa.
Il marito amante della moglie.
Una partita a scacchi.
Resa a discrezione.
La sirena.
La signora di Challant.
La tardi ravveduta.
Il trionfo d' amore.
Come le foglie.
Tristi amori.

GUAGNATTI.

Un creditore dello Stato.
Dalla padella nelle brage.
L' inferno in casa.
La roba d' altri.
Il signor Preciso.
Un signore compiecente.
Telemaco il disordinato.
L' uomo di spirito.
Dagli amici mi guardi Iddio.
Un suicidio di nuovo genere.

GUALTIERI LUIGI.

Le fasi del matrimonio.
Lilia.
L' amore di un' ora.
La morte del Conte di Montecristo. (*collab. con G. Costetti*).
Il Conte bianco. (*collab. con G. Costetti*).
Il parmigianino.
Brunelleschi.
La donna d' altri.
Il duello.
I nostri bimbi.
Francesco IV Duca di Modena.
Il libello famoso.
Nerone (*collab. con G. Costetti*).
L' inquisizione di Spagna. (*collab. con A. Scalvini*).
La monaca di Monza (*collab. con A. Scalvini*).
La contessa di Cellant. (*collab. con A. Scalvini*).
Goffredo Mameli.
David Rizzio.
Silvio Pellico e i carbonari.
La forza della coscienza.
Coscienza dignitosa e netta.
Gulnara la corsa.
Shakespeare.

GAMBINOSSI.

Filomeno.

GALLINA GIACINTO.

La mamma non muore.
Gli occhi del cuore.
Il primo passo.
Esmeralda.
La famiglia del Santolo.
Le baruffe in famiglia.
Le serve al pozzo.

La base di tutto.
Fuori del mondo.
L' amante della nonna.
Serenissima.
Così va il mondo, bimba mia

GATTINELLI GAETANO.

La Plutomania.
Vittorio Alfieri e la Contessa d' Albany.
Gli Ugonotti.
La caduta di una dinastia.
Milton.
Daniele il filosofo.
La sonnambula.

GRANDE LUIGI.

I mattoidi.

GEMELLI.

Il carabiniere.

ILLICA E FONTANA.

I Narbonnerie Latour.
Erik-Arpad-Tekeli.

ILLICA LUIGI.

Gli ultimi templari.
Il Conte Bernieri.

INTERDONATO STEFANO.

Lantenac.
Malacarne.
Lojola.
Lara Felton.
Catene legali.
Il fallo di Rocco.
I figli di Lara.
L' ora critica.

LIBERATO FRANCO.

L' inferno.
Un Figaro della rivoluzione,
Il viaggio di nozze.

LOTTI CARLO.

La telegrafista.
Donna Olimpia Pamphili.
Amalassunta.
L' agonia di un Ministro.
Il corsaro.
Il figlio del signor Travetti.
Leonia.

LORENZINI CARLO.

Gli amici di casa.
L' onore del marito.

LINDAU PAOLO.

La Contessa Lea.

LÙNER LUIGI.

I gentiluomini speculatori.
I legittimisti in Italia.
Ogni lasciata è persa.
La legge di Licurgo.
L' ozio.
Le amiche.
Un cartoccio di confetti.
Rosa e gardenia.
Amor che a nulla amato amar perdona.
Lontan dal cuore.
Un barbaro dell' eleganza.
Un momento d' oblio.
La cena da Rachel.
Per il re e per la donna.
Maria.
Una piaga sociale.
Una figurina.
Chi ama teme.
Tranquilla di sensi.

LIVERANI D.

Ghisola caccianimico.
La vendetta di un geloso.
Alvise Soranzo.

LURATI EMILIO.

I matrimonii.
Fratello e sorella.

LANCETTI.

La prova del ballo.
Una gloria di Napoleone.
Alfieri in man dei turchi.

LOPEZ.

L' intrusa.
Di notte.
Ninetta.

Una posta suprema.
Oriana.
I fratelli.
Il segreto.
Il ritorno.
Romeo.
Il successo.
Berta.
L' ospite.

MARENCO LEOPOLDO.

Gli amori del nonno.
Arimanna.
Bice.
I capricci del caso.
Carmela.
Casamicciola.
Celeste.
Il Conte Glauco.
Corrado.
Deserto.
Don Ambrogio.
La dote di mia sorella.
L' eredità dello zio.
Il Falconiere.
La famiglia.
I figli d' Abramo.
Gelosie.
Gemma ha dei segreti.
Il ghiacciaio del Monte Bianco.
Giorgio Gandi.
Giorgio Nano.
I gnai dell' assenza.
Hanno tutte, mamma, il suo babbo?
Letture ed esempi.
Lorenza.
Un male esempio in famiglia.
Marcellina.
Mastr' Antonio.
La matassa arruffata.
Mio marito.
Pan per focaccia.
Perchè al cavallo gli si guarda in bocca?
Piccarda Donati.
Quel che nostro non è.
Raffaello Sanzio.
Rosalinda.
Saffo.
Sant' Antonio mediatore al matrimonio.
La scommessa di Riccardo.
Silvana.
Sotto la pergola.
Speronella.
Speroni d' oro.
Lo spiritismo.
Tecla.
Tra monti.
Trappole d' oro.
Valentina.
Valeria.

MARENCO CARLO.

La Pia de' Tolomei.
I Buondelmonte.
Il Levita d' Efraim.

MARENCO EMILIO.

Una cristiana.
Macchiavelli.

MONTAUTTI.

Senza maschera.
La gente nervosa.

MENSINI IACOPO.

Di chi la colpa!
Coraggio di padre.

MARTINI V.
(Anonimo fiorentino)

La donna di quarant' anni.
Il misantropo in società.
Il marito e l' amante.
Il cavaliere d' industria.
L' amante muto.

MARTINI FERDINANDO.

La strada più corta.
I nuovi ricchi.
Un bel matrimonio.
Fede.
L' elezione di un deputato.
La vipera.
L' uomo propone e la donna dispone.

Il peggio passo è quello dell'uscio.
Chi sa il gioco non l'insegni.
Anima fiacca (*collab. con V Bersezio.*)

MASTRO PASQUA.

Seconda gioventù.
Valentina.
Il braccialetto di Nini.
La coda del diavolo.
Il cugino Steimberg.
La Duchessa Novari.
La signorina Morenos.
La famiglia Barnieri.
Ines.
La suora di carità.
Martin Lutero.
Valentina.
Un passato.
Casti, se non cauti!

MONTECCHI L. R.

Diogene.
Sull' oceano.
Un salto nel buio.
La Roma che se ne va.
Dall' altro mondo.
La tempesta.
Susanna.

MAMMOLI TITO.

Dante a Ravenna.
Alba.
Commedia umana.
Commedia divina.
La donna che uccide.
I disoccupati.
Giorgione di Castelfranco. √
Pane e lavoro.
Povere suicide!
La vendetta del signor Hugues.

MAUCERI BONANNO.

Sacrificata!
La schiuma della caverna.
Il segreto del confessore.
La sfida di Napoli.
Spezz ti d' argento.
Il terrore.
Uccidili!
L' uomo dalla testa spaccata.
La vendetta del padrone delle Ferriere.
Un ricordo di Buffalo Bill.
Amore scellerato.
L' anarchico.
Antonio Sciesa.
Un avanzo di galera.
Il barcaiuolo d' Amalfi.
La bella ostricaia.
La campana di Satana.
La collana della morta.
Il delitto dell' avvocato.
Delicta Majorum.
La dote di Carmen.
La dote di sangue.
I drammi italo-africani.
L' esercito del delitto.
L' evocatore di spiriti.
Flagello del mare.
Giacomo l' onorato.
La gobba.
Il gonfalone della Madonna.
Gran cuore.
Gli italiani a Parigi.
La iena del cimitero.
Il legame.
Mirabeau.
Il miraggio del dovere.
Napoli sotterranea.
Onore d' artista.
La nemica.
Il nuovo Pichmann.
Il Paradiso di Maometto.
Ragazza povera.
Il re delle rupi.
Re in esiglio.
Redenti.
La regina di Monteracchio.

MARIANI E TEDESCHI.

L' arte di trovar marito.
La baronessa Romani.
Una coscienza.
Il paradiso di Maometto.
Il passaggio di Venere.
Gli eroi.
Piccole miserie.
Seta o cotone?
Tentazioni.

MONTECORBOLI ENRICO.

La scuola del matrimonio.
A tempo!
La riabilitazione.
Donna Lavinia.
Carmelita.
Mentire.

MARANZANO.

Chi si assomiglia si appariglia.
Due sorci in trappola.
Filosofia matrimoniale.

MURATORI LUDOVICO.

Amore ingenuo.
Far entrare e far uscire.
Un matrimonio per prender moglie.
Il trovatore nel deserto.
Fidarsi è male e non fidarsi è peggio.
Onore e disonore.
Il duello.
Un segreto.
Virginia.
Un sogno d' ambizione.
Canova.
Il pericolo.
Una cattiva riputazione.
La moglie d' un grand' uomo.
Il compagno d' arte.
Catene di ferro.
Il matrimonio di un vedovo.

MONTIGNANI ACHILLE.

Adalberto all'assedio della Roccella.
Il signor Limone.
Il matrimonio sotto la repubblica.
Lotto il capezzale.
Un vizio di educazione.
Una questione ardente.
Leggi di codice e leggi di natura.
Rita Bernard.

MORELLI STANISLAO.

Arduino d' Ivrea.
Fra Monrèale.

MONTAZIO ENRICO.

L' origine di un gran banchiere.

MARTINATI DIONISIO.

L' operaio.
Mondo parlamentare
Una famiglia nera.

MASTRIANI.

La cieca di Sorrento.

MONTANELLI.

Camma.

MANCINI LAURA.

Ines de Castro.

MORO-LIN.

Il barcaiuolo veneziano.
Un autore e un nuovo scandalo.

NOVELLI ERMETE.

Gonzadillo.
Le distrazioni del signor Antenore.
Condensiamo.

NIGRI R.

Maria Maddalena.

NANI ENRICO GIROLAMO.

Malocchio, o la celia che uccide.
Urla, urla!
La tempesta nell'ombra.
Notte slava.
Nostri tempi.

NOVELLI ENRICO.

Dopo.
Sui tetti.
La chiocciola.

OTTOLENGHI.

Goldoni e Ferrari.
In pretura.
Tavolozza drammatica.

PEPOLI GIOACCHINO.

Elisabetta Sirani.
L' espiazione.

La rassegnazione d'una madre.
Un mazzo di carte.
Il nobile e il cittadino.
Stravaganze e rassegnazione.
Le transazioni.
Poesia e realtà.
Ines de Castro.

PLONER LUIGI.

La chioma.
Virginia Galluzzi.
I denari della laurea.
Come finirà ?
Il cavallo in tre.
La polizza dell'opera.
La pettegola.
La lettera perduta.
Domenichino.
Ribera.
La chioma

PIERI GIUSEPPE.

Dianora de' Bardi.

POGGI.

Guglielmo Olgiati.

PANERAI NAPOLEONE.

Il fuoco di Vesta.
Non v'ha peggior nemico d'innamorata antica.
Non giurare.
Un marito vale un Re.
L'eredità di un geloso.

PARODI.

Roma vinta.
Ulm il parricida.

PROTO DI MADDALONI.

Le amiche.
Friedmann Bach.
Gasparo Stampa.
Genesio.
Il conte di Ruvo.
Ruit hora.

PETRAI GIUSEPPE.

Una legge d'Isabella la cattolica.
Giuda.

Santa Ghigliottina.
Il gufo.
Cartotuche.
Il romanzo di un bandito.
Un marito antropofago.
La moglie di un romanziere.
Niccolò IV.
Le ragazze senza dote.
L'agoraio.

PILOTTO LIBERO.

Maestro Zaccaria.
L'onorevole Campodarsego.
Dall'ombra al sole.
Le macchie del sole.
I figli del Marchese Arturo.
Il re di Molinella.
Il tiranno di San Giusto.
Cesarina.

PANDOLFI BENIAMINO.

Pier delle vigne.
Humanitas.

PIETRACQUA.

La fame.
La donna forte.

PRAGA MARCO.

L'incanto.
L'amico.
L'innamorata.
La moglie ideale.
Le vergini.
Alleluia.
La morale delle favole.
Mamma.
Mater dolorosa.
L'erede.

POGGIO ORESTE.

La poesia della moglie.

PICARDI L.

Il regno d'Aspasia.

PRADO BENEDETTO.

Gli animali parlanti.
Lucrezia Borgia.

PIGOZZI GAETANO

Brancaleone dei Carbonesi.

PASETTI.

Luciana.
Una pagina bianca.

POLVERONI,

Gli asini.

PIOMARTA.

I Sinibaldi e i Cusignani.

POGGIALI.

Il duello.
Il fantoccio politico.

PERACCHI GIUSEPPE.

Mantenere la promessa o morire.

PELAEZ.

Anime ribelli.

RASI. L.

Clodia.
Clara.
La Felicità.
Il coraggio. } Monologhi.
Il convegno.
Dobella.
Plauto d' Aristofane.

ROVETTA G.

Principio di secolo.
Marco Spada.
Alla città di Roma.
La trilogia di Dorina.
La baraonda.
Barbarò.
La spia.
I Disonesti.
Le due Coscienze.
La realtà.
Gli uomini pratici.

RAPISARDI.

La famiglia del Signor Teofilo.

RIGHETTI CARLO.
(detto ARRIGHI)

Un casto Giuseppe.
Un caso di divorzio.
Divorzio e duello.
Estremi aneliti.
Un fiorentino a bordo.
Un giorno di natale.
Malsania.
Una mosca bianca.
Onore per vita.
Dalle stelle alle stalle.

RASI TERESA.

Donna o angelo.
Tutti in carrozza.

RUPERTI CESARE.

Castore e Polluce.
Il bell' Orfeo.
I parenti della moglie.
La face d' imene.

RINDI RUGGERO.

I figli di nessuno.

ROSSI LUIGI.

Un bacio.
La commedia per la posta.

RICCIO FEDERICO.

Il deforme.
Paolo Albini.

RUSCONI CARLO.

Un dramma a Venezia.
Nozze mistiche.

ROSADI

Valeria in ipoteca.

ROSSELLI AMELIA.

Anima.
Illusioni.

REGINA DI LUANTO.

Per un sospetto!
Bufere della vita.

ROSSI ERNESTO.

Adele.

RAVA E.

Il venti settembre 1870.

REVERE GIUSEPPE.

Lorenzino de' Medici.
Sampiero.
La congiura di Bedmar.

SAVINI SAVINO.

Nuovo Caino.
Dada.
Emma Liona.
Una mosca bianca.
Lorenzo.
Un insegnamento italiano.
Diadestè.
Oh che paura!
I veri amori.

SOLIERI.

La tombola.
Durante il veglione.

SOLDANI VALENTINO

I cristiani.
Il mille.
Pasque veronesi.
Calendimaggio.

SALMINI VITTORIO.

Lorenzino de' Medici.
Cetego.
Maometto II.
Madama di Roland.
Milano dopo la festa del 1600.
Un santo e un patrizio.
Teocrazia.
Giovanna d' Arco.
Violante.

SABBATINI GIOVANNI.

Tassoni a Modena.
Masaniello.
La coscienza pubblica.
Il denaro.
Gli spazzacamini.
Il galantuomo d' oggi.
Diomira.
Il Cavalier Marino.
Guicciardini.
Un articolo della legge postale.
Bianca Cappello.
Piccarda Donati.
Pena morale e pena civile.
Daniele Manin.
I parenti.
L' abnegazione.
Lo spiantato.
Gli studenti d' Heidelberga.

SALSILLI ANTONIO.

Cicero pro domo sua.
Non bis in idem.
Punto interrogativo.
Punto esclamativo.
Non c' è rosa senza spine.

SARTORI ULISSE.

L' astuccio verde.
Un idillio.

SOMMA.

Parisina.
La figlia dell' Apennino.

SONZOGNO.

Benvenuto Cellini.
Un laccio amoroso.
5° atto della *Gelosia* di T. Cicconi.
Il farfallino.
La vittoria dell' arte.

SCALVINI ANTONIO.

Augellin Belverde.
L' indifferente.
Non si sa mica!
La sentinella di mezzanotte.

SINDICI AUGUSTO.

Gargarù.
Le penne di pavone.

SINIMBERGHI GALLIERI.

Una sfida.
Il Colonnello di Chevry.
Una figlia d' Eva.
Un satiro.

SUGANA L.

N dramma simbolico della epopea napoleonica.
Il fattore galantuomo.

SARFATTI ATTILIO.

Il minuetto.

SALVESTRI.

La catena del passato.
Tredici a Tavola.
Fatemi la corte.
La corda al collo.

Cuor di padre.
Il delitto di un eroe.
Un diavoletto.
La Duchessa.
Le due gemelle.
È mio fratello!
Espiazione.
La maestrina.
Patatrac.
Il salvadanaio.
Sono cattivo, cattivo.
Sul fatto!
Sul pendìo.
Tentennino.
Tisi di cuore.
Vecchio pazzo!
Il veterano di Garibaldi.
Astarotte.

SANSONI.

Il Professore Duranti.

SCALINGER.

Il dottor Müller.

SARACENI.

Il conte Anna.

TORELLI ACHILLE.

Una Corte nel XVI secolo.
Dopo morto.
Prima di nascere.
Missione di donna.
Gli Onesti.
I mariti.
Chi solo può giungere a tanto.
Fortunio.
La Contessa di Berga.
Il colore del tempo.
La moglie.
La fanciulla.
I Derisi.
L' uomo mancato.
Il fondo della coppa.
La verità.
Fragilità.
Chi muore giace e chi vive si dà pace.
Scrollina.
I Rosellana.
Baruffe napoletane.
Le donne moderne.
Le donne antiche.
A conti fatti beati i matti.
Chi disse donna disse amore.
Ogni virtù non cede alla stessa mercede.
La più semplice donna val due mariti.
Triste realtà.
Nonna scellerata,

TARTUFARI CLARICE.

Logica.
Modernissime!

TETTONI L. E.

Felici conseguenze di un ballo mascherato.
Dio non paga il sabato.
Il reggente e l' operaio.

TURCO GIUSEPPE.

I cuori di cera.

TOZZONI GIULIO.

Giulio Cesare.
Cesare Borgia.

TESTONI ALFREDO.

Ordinanza.

TURCHI ATTILIO.

Un dramma in Africa.

UDA MICHELE.

Gli spostati.
Fede e avvenire.

UCCELLI FABIO.

I rettili.

VOLLO.

La Birraia.
I due Foscari.
I giornali.
L' ingegno venduto.
Il carcere preventivo.

VITALIANI CESARE.

Il legato dell' operaio.
L' amore.
Lord Byron a Venezia.

Fausta.
L' odio.
Paolino e la sorella tutrice.
I vampiri del giorno.
La matrina.
I misteri di una cameriera.
Le transazioni.
Dianora de' Bardi.

VAGHETTI.

Adamo ed Eva ai bagni.
Una sentenza di Metastasio.
Il servo per progetto.
Da Bologna al Paraguay.
Una scena di Monaldesca.
Gli occhiali di Fulgenzio.

VERGA.

Cavalleria rusticana.
La Lupa.
In portineria.

VADO.

Il carnevale di Torino.

VIVANTI ANNIE.

La rosa azzurra.

VASSALLO L. ARNALDO.

Il professore***.

VIVARELLI LUCA.

Ezzelino.

WERNER.

Drammi indiani.

ZAPPOLI AGAMENNONE.

Salvator Rosa.
I Garisendi e gli Asinelli.
Dante Alighieri.

ZULIANI.

Pur che s' arrivi.

ZAMBALDI SILVIO.

Il dovere dell' umanità.

ZAULI SAJANI IFIGENIA.

Isabella Andreini.
La madre siciliana.

INDICE

Errata Corrige.

A pagina 93 linea 18 invece di Schiller, leggasi S. Reale.
A pagina 167 linea 10 invece che Riccardo Cerroni, leggasi Cesare Cerroni.
A pagina 272 linea 29 invece che Evaristo, leggasi Davide.